türkiye'de ilk halk oyunları semineri

Hazırlayan: Şerif Baykurt

YAPI KREDİ YAYINLARI

TÜRKİYE'DE İLK HALK OYUNLARI SEMİNERİ

Şerif Baykurt, 1919'da Drama'da (Yunanistan) doğdu. 1923'teki Ahali Mübadelesi'nde ailesiyle birlikte Türkiye'ye gelen Baykurt, Edirne Erkek Öğretmen Okulu'nu (1937) ve Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nü bitirdi (1941). Kayseri, Kırklareli ve Arifiye'de öğretmenlik, Sakarya'da halk eğitimi başkanlığı yaptı (1961). 1962'de Halk Eğitimi Genel Müdürlüğü merkez örgütüne atandı. Bu yıllarda yeniden kurulan ve daha çok Ankara'da etkinlik gösteren Halkevleri Genel Merkezi'nde de görev aldı. Milli Folklor Enstitüsü'nde müdür yardımcısı olarak çalıştı. Yayımlar ve Basılı Eğitim Malzemeleri genel müdür yardımcılığında (1974-1975) ve genel müdürlük görevinde bulundu (1978-1980). 1981'de Milli Eğitim Bakanlığı müşaviriyken emekliye ayrıldı. Uzun yıllar Ticaret ve Turizm Yüksek Öğretmen Okulu'nda folklor dersleri okutan Baykurt, Türk halk oyunlarının derlenip incelenmesine katkıda bulunan folklor araştırmacılarındandır.

Baykurt, Yapı Kredi Bankası'nın kurmuş olduğu Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi ile 1956'dan başlayarak ilişki kurdu. 1956-1969 arasında 14 kez düzenlenen Uluslararası Halk Oyunları Bayramı'nın hazırlık ve uygulama çalışmalarında emeği geçti. Anadolu ve Rumeli'de düzenlenen birçok derleme etkinliğine katıldı.

Başlıca yapıtları: *Türk Halk Oyunları* (1965), *Türk Halk Dansları* (13 kitapçık, 1973), *Türkiye'de Folklor* (1976) ve *Halk Dansları Plak Rehberi*'dir (tarihi yok).

Türkiye'de İlk Halk Oyunları Semineri

HAZIRLAYAN:
ŞERİF BAYKURT

ISBN 975-363-623-7

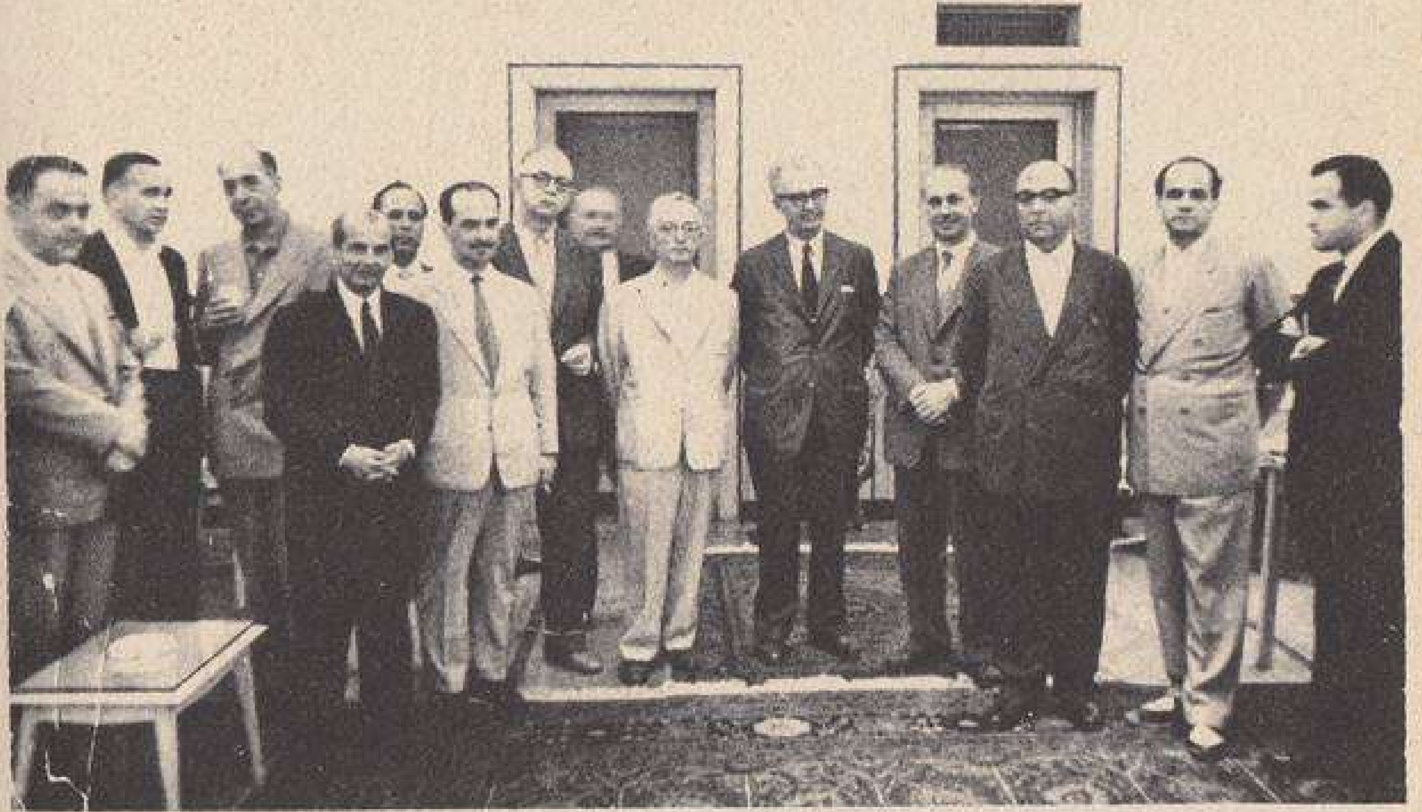
Türkiye'de İlk Halk Oyunları Semineri
Hazırlayan: Şerif Baykurt

1. baskı: 1500 adet, İstanbul, Aralık 1996

Yayına Hazırlayan: Ömer Çendeoğlu
Tasarım: Pınar Kazma Çınar
Ofset Hazırlık: Arzu Çakan
Düzelti: Ömer Çendeoğlu
Yayın Koordinatörü: Aslıhan Dinç
Baskı: Şefik Matbaası

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Sanayi ve Ticaret A.Ş.
İstiklal Caddesi, No: 285 Beyoğlu 800050 İstanbul
Telefon: (0-212) 293 08 24 Faks: (0-212) 293 07 23

İÇİNDEKİLER



Yapı ve Kredi Bankası salonlarında, I. Folklor Semineri münasebetiyle düzenlenen toplantı. Sağdan; Şevket Rado, Nedim Akçer, Vedat Terim Tör, Şerif Baykurt, İsmet Bozdağ, Ahmet Kutsi Tecer, Nuri Pere, Halil Bedi Yönetken, Kâzım Taşkent, Sabri Esat Siyavuşgil, Yusuf Ziya Ortaç, Behçet Kemal Çağlar.

önsöz

Cumhuriyetin kurucusu Atatürk'ün istek ve görüşleri doğrultusunda açılan Halkevlerindeki derleme ve değerlendirme çalışmalarından elde edilen kültür ve sanat ürünleri arasında halk oyunları da vardı. 1932 yılında açılıp 1950'de kapatılan Halkevlerinin 18 yıllık çalışma döneminde yaklaşık 2000 halk oyunu adı saptanmış, köy ve kasabalarda oynanan bu oyunların, İstanbul ve Ankara gibi büyük şehirlerimizde de gösterilerek gün yüzüne çıkarılmalarına başlanmıştı.

Ne var ki siyasal nedenlerle 1950 yılında Halkevleri kapatılınca, halkla önemli bir bütünleşme ve kaynaşma aracı olan halk oyunlarının yuvaları da dağıtılmış oldu. Bu suretle ekipler ve gruplar halinde çalışmayı gerektiren halk oyunları alanında büyük bir boşluk meydana geldi. Ulusal kültürümüzü besleyen halk kültürümüzün önemli kaynaklarından birindeki bu büyük boşluğu gören Yapı Kredi Bankası'nın değerli yöneticileri ile konuya gönülden bağlı bir grup uzman aydın "Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi" adlı bir örgüt kurdular. Bu suretle Yapı ve Kredi Bankası, yuvaları dağıtılmış olan halk oyunlarımızı çatısı altında barındırmak büyüklüğünü göstermiş oldu.

"Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi"nin kurulmasında öncü olan ve büyük emeği geçen Yapı Kredi Bankası Kültür ve Sanat Danışmanı Vedat Nedim Tör, yıllar sonra ele alıp yazdığı anılarında[1] konu ile ilgili olarak şunları söyledi:

"Bilindiği üzere, memleketimizde çok zengin olan halk sanatlarımızdan biri de halk oyunlarımızdır. Figür, ritim ve melodi çe-

[1] Vedat Nedim Tör: *Yıllar Böyle Geçti - Anılar*, Milliyet Yayınları, Ağustos 1976, s. 95.

şitliliği bakımından bu kadar bereketli bir ülke yeryüzünde yoktur. Ankara Radyosu müdürlüğüm zamanında, nasıl halk türkülerimizi yaşatmak ve yaymak amacıyla "Yurttan Sesler" saatini programa aldıksa, halk oyunlarımızı da yaşatmak ve yaymak amacıyla çalışmalara girişmemizin çok yararlı olabileceğini Kâzım Taşkent'e[2] anlattım. O, bu teklifimi de çok olumlu karşıladı. Ahmet Kutsi Tecer, Halil Bedi Yönetken, Mahmut Ragıp Gazimihal, Muzaffer Sarısözen, Cemal Reşit Rey, Behçet Kemal Çağlar, Şerif Baykurt gibi memleketimizin tanınmış folklorcularını çağırdık[3]. Düşündüklerimizi açtık. Büyük bir ilgi ve takdirle karşılandı. Bankanın 10. yıldönümü münasebetiyle İstanbul Gazeteciler Cemiyeti'yle işbirliği yaparak İstanbul'da bir "Halk Oyunları Bayramı" düzenlemeyi planladık. Ve bu arkadaşlar bayramımıza katılabilecek halk oyunları ekiplerini seçmek için Anadolu'ya yayıldılar."

"Her yıl uzman arkadaşlarımız ekip ekip illerimize dağılırlar ve kasaba kasaba, köy köy dolaşarak düğünlerde, bayramlarda oynanan halk oyunlarını teyple, fotoğrafla, filmle tespit ederler; ihtiyarlarla dostluk kurarlar, o bölgede oynanan oyunlar hakkında bilgi toplarlar. Tesise muhatap olabilecek bir "Halk Oyunları Derneği" kurmak ve gelecek yılın Halk Oyunları Bayramı'na katılmak üzere bir ekip hazırlamak üzere teşvik ederlerdi."

"Bu araştırma gezileri 10 yıl tekrarlandı. Bu sayededir ki 10 yıl boyunca her yıl, yaz aylarında, İstanbulda, Açık Hava Tiyatrosu'nda, değişik ekip ve programlarla düzenlenen Halk Oyunları bayramları memleket ölçüsünde çığır açıccı bir hareketin başlangıcı oldu."

"Eğer bugün halk oyunlarımız, ilkokullara varıncaya kadar, bütün Türkiye'ye yaygın ulusal bir gelenek niteliği kazandı ise, bu durum, hiç kuşkusuz, Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Vakfının/Tesisinin) 10 yıllık sistemli, planlı, bilgili, çalışmalarının çok hayırlı bir sonucudur."

"Şimdi bu üstün değerli kültür hizmetinde emeği geçmiş ve hemen hepsi Allahın rahmetine kavuşmuş olan kıymetli arkadaşları büyük heyecan ve saygıyla anıyorum."

Kuşkusuz Yapı ve Kredi Bankası'nın, köken kültürlerimizin çok önemli bir dalı olan halk oyunlarımızı, başıboş ve yuvasız kaldığı bir sırada ele alarak yaşatması hususundaki gayretleri ulusal

2 Yapı Kredi Bankası İdare Meclisi Reisi.
3 Vedat Nedim Tör: a.g.y., s. 95-96.

kültürümüz adına gerçekleştirilmiş çok önemli bir konudur. Ancak "Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi"nin ulusal ve uluslararası olarak sürdürdüğü Halk Oyunları bayramlarının beşincisinde gerçekleştirdiği bir kültür olayı daha var ki bu diğerlerinden daha az önemli değildir. Bu olay Türkiye'de ilk kez düzenlenen "Türk Halk Oyunları Semineri"dir.

Yurdumuzdaki ilk halk oyunları semineri 1961 yılı 26 Temmuz'unda İstanbul'da gerçekleştirildi. Üç gün devam eden çalışmalar, Yapı ve Kredi Bankası'nın Tepebaşı'ndaki salonunda ele alınarak yürütüldü. Halk oyunlarımızın çeşitli sorunlarının tartışıldığı semineri, Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi (Vakfı) adına kısa bir konuşmayla Vedat Nedim Tör açtı. Sonra bir başkan (Ahmet Kutsi Tecer) ve bir raportör (Konur Ertop) seçildi.

Seminere Metin And iki, Mahmut Ragıp Gazimihal (Kösemihal) bir, Muzaffer Sarısözen iki, Ruhi Su bir, Ahmet Kutsu Tecer iki, Cahit Tanyol bir, Bülent Tarcan bir, Halil Bedi Yönetken iki, ve bu yazının yazarı dört bildiri (tebliğ) ile katıldı.

Seminere sunulan bildiriler şu başlıkları taşıyordu:

Türk Kültüründe Oyunun Yeri
Oyun Folkloru
Folklor Konusu Olarak Yurt Oyunları
Türk Halk Oyunları Üzerindeki Çalışmalar ve
Bugünkü Durumu
Bazı Kıyami Zikirler veya Türk Dini Raksları
Sıraç ve Nalcı Alevilerinde Samaha Dair Birkaç Söz
Demirağa Barı
Köylü Halayı
Trakya'da Halk Oyunları
Türk Halk Oyunlarının Bölgelere Dağılışı
Bölgeler ve Tipler Hakkında
Halk Oyunlarımızın Koreografik Düzenlerine
Göre Sınıflanması
Halk Oyunlarımızın Tip ve Form Özelliklerine
Göre Tasnifi Hususunda Bazı Düşünceler
Türk Halk Oyunlarının Müzik Yapısı
Halk Türkülerimizin Söylenişi Üzerine
Halk Oyunlarımızın Sahneye Uygulanması

Şimdi Halk Oyunları Semineri ile ilgili davetiye ve çalışma programlarından bazı örnek yazılarla, bilim adamlarınca Seminere sunulup üzerinde tartışılan bildirilerin (tebliğlerin) suretlerini veriyoruz:

24 Mayıs 1961

Aziz dostumuz,

Halk Oyunları Bayramı münasebetiyle, bir de "Halk Oyunları Semineri" yapmayı düşünüyoruz. Şartnamesi ilişiktir. Sizin de bu seminere katılmanızı rica edeceğiz. Muvafatınızı lütfen bildiriniz. Alacağınız temaların başlıklarını da bildiriniz.

Bayramınızı ailece kutlar, sevgi ve hasretlerimizi sunarız aziz dostum.

Türk Halk Oyunlarını
Yaşatma ve Yayma Tesisi
Başkan Vekili
Vedat Nedim Tör

Şerif Baykurt

halk oyunları semineri

Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi, bu sene Temmuz ayında yapılacak olan "Beşinci Halk Oyunları Bayramı" vesilesi ile, Tesisin ilmi faaliyet alanında bir teşebbüsü olmak üzere bir "Halk Oyunları Semineri" tertip etmiştir.

Seminer Konuları

I) Oyunlarımızın coğrafi, etnolojik, sosyal faktörlere göre bölgelere dağılışı
   a. Coğrafi faktörlere göre: iklim, kültür çevreleri, tabiat özelliği.
   b. Enolojik faktörlere göre: Âdetler, gelenekler, yaşayış tarzı, yerli, göçmen ayrıntıları, kıyafet.
   c. Sosyal faktörlere göre: Şehir, köy, meslek, dini zümre, kadın, erkek.

II) Oyunlarımızın tip ve form bakımından karakteristikleri:
   a. Solo, çift ve grup halinde oyunlar.
   b. Beden hareketlerine göre oyun tipleri.
   c. Halk oyunlarının müzik yapısı, özellikleri (form, dizi, ritim vs)
   d. Müzik ritimleri ile oyun üslubu arasında münasebetler.
   e. Taklitli oyunlar: Hayvan taklitleri, mizahi taklitler, dramatize edilmiş oyunlar.
   f. Türkülü oyunlar.

III) Halk oyunlarımızın tiplere ve form özelliklerine göre tasnifi nasıl mümkündür?
IV) Halk oyunlarımız ve bale sanatı.

Seminere Katılma Şartları

1) Bu mektup, kendilerine gönderilmiş olanlar için bir davet yerindedir. Bu mektubu alanlar, seminere katılmak isteyip istemediklerini bir hafta içinde aşağıdaki adrese bildireceklerdir. (Adres: P.K. 217 Beyoğlu)
2) Seminere iştirak edecek olanlar, yukarıda gösterilen konularda en az iki tebliğ hazırlayacak ve bu tebliğler en geç temmuzun ilk günü yukarıda yazılı adrese ulaştırılmış olacaktır.
3) Tebliğler en çok 3 daktilo sayfasını aşmayacak, yazı makinesi ile yazılmış olarak gönderilecektir.
4) Tebliğler süratle teksir edilerek seminere iştirak edeceklere evvelden dağıtılacaktır.

Program ve Çalışma

1) Seminer üç gün devam edecek ve her gün öğleden evvel ve sonra olmak üzere altı oturum yapılacaktır.
2) Çalışma saatleri: sabah 10-13, öğleden sonra 15.30-19 arasıdır.
3) *Program:*

Birinci gün: *Sabah:* Açılış, bir yönetici seçilmesi, müzakerelerin başlaması;
Konu: Oyunlarımızın coğrafi, etnolojik sosyal faktörlere göre bölgelere dağılışı.
Öğleden sonra: Aynı konunun devamı.

İkinci gün: *Sabah:*
Konu: Halk oyunlarımızın ritim ve form bakımından karakterleri.
Öğleden sonra: Aynı konunun devamı.

Üçüncü gün: Sabah:

Konu: Halk oyunlarımızın tiplere ve form özelliklerine göre tasnifi nasıl mümkündür?

Öğleden sonra: Halk oyunlarımız ve bale sanatı.

4) Her tebliğ sahibine kendi tezini açıklamak üzere 15 dakikalık bir zaman verilecektir. Münakaşaya katılanlara birer kere on dakikayı geçmeyecek şekilde söz verilecektir.
5) Yönetici lüzum görürse, münakaşalardan doğru fikirleri belirtmek için açıklayacak, sonuçlayacaktır.
6) Yine lüzum olursa, yönetici, tez sahibinden veya tenkit sahibinden ilaveten bir açıklama yapmasını isteyecektir.
7) Müzakereler teyple tespit edilecek, bilâhare kâğıda nakledilicektir.
8) Seminere sunulan tebliğler ve cereyan eden müzakereler, sonradan kitap halinde yayımlanacaktır.

Tertip ve İdare

1) Seminerin ilk oturumu başında Tesis Genel Başkanı veya onun adına biri tarafından bir açış nutku verilecektir.
2) Seminer, Yapı Kredi Bankası'nın müsaadeleriyle Tepebaşı'ndaki merkez lokalinde yürütülecektir.
3) Seminer çalışmaları esnasında, Tesis tarafından hazırlanan küçük bir büfe emre amade bulunacaktır.
4) Seminere iştirak edenlerin sayısı 15'i geçmeyecektir. Bu sayının üstünde müracaatlar olursa, bu gibiler hazırlayacakları teklifler teksir edilerek dağıtılacak. Kitaba alınacak, fakat münakaşa arz edilmeyecektir. Bunlar hakkında yazılı olarak verilecek tenkitler de kitaba alınacaktır.
5) Seminere mahdut miktarda dinleyici kabul edilecek, basın temsilcilerine de toplantıları takip etmek imkânı verilecektir.
6) Tebliğleri münasebetiyle projeksiyon ve teyp, plak gibi araçlardan istifade edecek olanlar, tebliğlerini verirken bu ciheti de açıklayacaktır.

17 Temmuz 1961

Sayın dostumuz,

Bu ayın 26-27-28. günlerinde sabah saat 10-13, öğleden sonra 15-19 arasında toplanacak olan I. Halk Oyunları Semineri'nin çalışma programını aşağıda sunuyoruz. Teşrifinizi saygılarımızla rica ediyoruz.

Türk Halk Oyunlarını
Yaşatma ve Yayma Tesisi
Başkan Vekili
Vedat Nedim Tör

Toplantı yeri: Yapı Kredi Bankası'nın Tepebaşı girişindeki salon.

halk oyunları semineri çalışma programı

26 Temmuz Çarşamba-saat 10

a. Açılış		
b. Başkan ve raportör seçimi		
c. Cahit Tanyol'un bildirisi	:	Türk kültüründe oyunun yeri
d. Ahmet Kutsi Tecer	:	Oyun folkloru
e. Mahmut Ragıp Gazimihal	:	Folklor konusu olarak yurt oyunları
f. Şerif Baykurt	:	Halk oyunları üzerindeki çalışmalar ve bugünkü durumu

26 Temmuz Çarşamba-saat 15

a. Halil Bedi Yönetken	:	1-Kıyami zikirler 2-Sıraç ve Nalcı alevilerinde samahlar
b. Muzaffer Sarısözen	:	1-Demirağa barı 2-Köylü halayı
c. Şerif Baykurt	:	Trakya'da halk oyunları

27 Temmuz Perşembe-saat 10

a. Şerif Baykurt	:	Halk oyunlarının bölgelere dağılışı
b. Ahmet Kutsi Tecer	:	Bölgeler ve tipler hakkında

27 Temmuz Perşembe-saat 15

a. Bülent Tarcan	:	Türk halk oyunlarının müzik yapısı
b. Ruhi Su	:	Halk türkülerinin söylenişi üzerine

28 Temmuz Cuma-saat 15

a. Mahmut Ragıp Gazimihal	:	Bale kaynağı olarak yurt oyunları
b. Metin And	:	Halk oyunlarının sahneye uygulanması

BİLDİRİ METİNLERİ

Bildiri metinleri 26-27-28 Temmuz 1961 günlerinde düzenlenip gerçekleştirilen Seminer programına göre sıraya alınmıştır.

türk kültüründe oyunun yeri

Kendi kendime her zaman sormuşumdur: milletlerin özelliğini yapan unsurlar nelerdir? Buna çeşitli yönlerden cevap verilebilir: Dil, tarih, sanat, düşünce ve duygu. İyi ama bunların bir kısmı, öz olmaktan çok bir neticedir. Dil gibi milletleri birbirinden ayıran ana sınırlar ise, duygu ve düşüncenin nihayet bir kalıbıdırlar. Milletlerin dilleri birbirinden ayrıldığı halde onlar, duygu ve düşüncede çoğu zaman, birleşmektedirler. Böylece dilin toplumlar arasında açmış olduğu uçurum, duygu ve düşünce vasıtasıyla doldurulmaktadır.

Sanatın çeşitli dalları, kullandıkları malzeme ne olursa olsun insanı anlatmak ister. Şiir dille, musiki sesle, mimari taşla ve resim renkle insanın kendisini vermek çabasındadır. Fakat insan, bütün bunlarda kendisini, kendisinden olmayan bir malzeme ile ifade etmektedir. Bu bakımdan sanat olsun, düşünce olsun bizatihi insana dokunamaz. İnsanın bizatihi kendisiyle yüzyüze gelemez.

İnsanın kendisini, kendisine has bir dille anlatması ancak oyunla mümkündür. Oyun duygu ve düşüncenin hareketle ifadesidir. Hareket kadar insanın kendisine ait, hatta doğrudan doğruya kendisi olan bir ifade vasıtası yok gibidir. İnsan şahsiyetinin bir toplum içinde geliştiği düşünülecek olursa, oyunun temel unsurunu teşkil eden ölçü ve figürleri, ferdin içinde doğup büyüdüğü toplumla sıkı sıkıya bağlı olduğu kolayca görülebilir.

Oyunun bir özelliği daha var: O da, sanat nevileri içinde, dil ve ifade bakımından, hem en eski, ve hem de üniversel oluşudur.

İptidai topluluklara doğru gidildikçe oyunu, düşünce sanatı çevresinde topladığını, sosyal hayatın bütün faaliyetlerini kuşatmış olduğunu görürüz. İptidai insan onu sadece estetik bir faaliyet

olarak görmez; onunla, dini düşünce, kâinat tasavvur, insan kaderi, arzular, ihtiraslar, efsaneler ifade edilir. Oyun topluluğun her şeyini ifade eden müşterek mevzu ve anlatış vasıtasıdır. Milletlerin kendilerine has özelliği milli oyunlarda saklıdır. Musiki ve şiirin ilk ceddi oyundur. Musiki asırlarca ona refakat etmiş ve ölçülerini ondan almıştır. Kolektif oyunlar sosyal heyecanı dini duyguları besleyen bir kaynak vazifesi görmüştür. İbadetten tutunuz da, iktisadi ve zirai çalışmalara kadar her sahada oyunun sosyal heyecanı harekete getirdiği görülmektedir. İnsan, kendisiyle yüz yüze gelmek istediği zaman, sanatın diğer ifade vasıtalara birer birer dökülür ve yerini oyuna bırakır. Mevlevi tarikatında "sem'a" ve ondaki figür kademeleri mistik cezvenin dilin kalıplarından soyunmasından başka bir şey değildir. Mevlâna "Mesnevi"yi bitirdiği zaman: "bundan sonrası dilsiz gelir" der. Onu bu sıkıntıdan oyun kurtarır. Sema, Mesnevi'nin bir devamıdır.

Oyun önceleri din ve büyü ile ilgili seremonilere refakat eden, zamanla, gaye ve mahiyetini kaybederek, tamamıyla estetik bir karakter kazanmıştır. Sanatlar içinde ilk laik tavır oyunda görülür ve yine sanatlar içinde, âdet ve geleneklerin kabalığından süzülerek sosyal davranışın saf şeklini de oyunda bulmak mümkündür.

Türk Halk Oyunlarını bu düşünce açısından inceleyecek olursak, her oyunun arkasında, kaynağını unutmuş olduğumuz çeşitli ve renkli bir dünya görmek mümkündür.

Erzurum, Diyarbakır, Sivas, Çorum oyunlarının gerisinde nasıl zengin bir macera var, bugün bilmiyoruz. Aydın, İzmir ve Ödemiş zeybeğinde ilkel ve payyen çağların yankılarını aramak bir düşünce fantezisi olmaktan çok uzaktır. Türk Halk Oyunlarının gerisinde, eski Anadolu kavimlerinin ve özellikle Yunan ve Latin dünyasının milli mizaca mal olmuş bir sentezine yer yer şahit oluyoruz. Musikide mimariye kaba hatlarla sinmiş olan ilkçağ kültürü, halk oyunlarında homerik bir rüzgârlanmaya uğruyor. Türk ırkı üstünde vatan kurduğu toprakta, yankıları yalnız oyunda çalan yüksek bir sentez yaratmış. Bundan olacak, hiçbir milletin hayatında bu kadar renkli, bu kadar çeşitli bir oyun manzarası görülmüyor. Anadolu'yu yer yer, şehir şehir dolduran sayısız medeniyetler, toprağın ve kültürün bu son sahibine kendilerinden bir yankı vermekle yetinmişlerdir. Türk ırkı bu medeniyetlerle kendi payyen ve ilkel karakterini öyle bir senteze kavuşturmuştur ki, İslamiyetin getirdiği katı ve mistik kılıfı ancak oyda yırtabilmiştir.

Anadolu'ya yerleşen Türk ırkının, burada giriştiği büyük tarih macerası, oyunlarına sinmiş olan terkipçi kabiliyeti gölgelememiş olsaydı, kaderimizin ve belki de tarihimizin seyri değişecek, Türk şamanları ile Diyonizos ayinleri, Lidya, Frigya ve Sümer efsaneleri, yalnız oyunda değil, düşüncede de büyük bir senteze kavuşacaktı.

Her kültür kendisini mutlaka payyen ve ilkel bir kaynağa dayandırmak zorundadır. Bunu bize ne göçebe folklorunun ham malzemesiyle ve ne de İslamiyetle yönünü ve şeklini değiştirmiş örf ve âdetlerimizle temin edebiliriz. Irkın büyük sentezi oyunda görülüyor. Onu kültürümüzün merkezine yerleştirmek zorundayız. Oyunun çevresinde ısınmak ve düşünmek bize hem kendimizi ve hem de kendi yetilerimizi bulmakta yol gösterecektir. Çünkü oyun ölçüye akseden en saf ve en milli bir davranıştır.

Cahit Tanyol

oyun folkloru

Her oyun bir yerin, bir köy veya kasabanın, daha doğrusu orada yaşayan insanların malıdır. Bu oyun kimin tarafından düzenlenmiştir? Ne zamandan beri vardır? Genel olarak bunu ancak bazı yeni oyun çeşitleri için söylemek belki mümkün olur. Çünkü koreografisi (bu kelimeyi geniş anlamda kullanıyorum) bir ferdin malı dahi olsa, eğer oyun bir geleneğe bağlı ise yaratıcısının adı sanı hemen unutulur, toplumun malı olur.

Her yerin oyunları birer gelenekten gelirler. Her yerin bir oyun geleneği vardır. Bir oyun geleneği, o yer halkının yaşayışındaki hususiyetlere göre yönünü çizer. Kuşaklar gelir geçer, fakat yaşayış düzeninde, âdetlerde değişiklik olmadıkça oyun geleneğinde de bir değişiklik olmaz. Burada ferdi zevklerin hiçbir rolü yoktur demek istemiyorum. Mesela ticaret ve askerlik gibi sebeplerle birkaç sene köyünden ayrılan ve kişi olarak oyun kabiliyeti olan bir kimse, köye döndüğü vakit beraberinde bazı yeni unsurlar da getirir. Fakat bu yeni unsurlar geldikleri bu yabancı çevrede oraya mahsus oyun karakterini almak zorundadır. Başka türlü orada tutunamaz.

Geçmiş yüzyıllarda dini hayatta, ordu hayatında, meslek ve sanat hayatında, hatta muaşeret ve eğlence hayatında türlü türlü törenler yer alırdı. Bu törenlerde oyunun da bir fonksiyonu vardı. Oyunlarımızın bir çoğunun kaynağı, araştırılsa, bu törenlerden birine ulaşır. Mesela "samah" dini hayattan, "kılıç-kalkan" ordu hayatından, "kırık", "karşılama" denilen oyun çeşitleri düğün şenlikleri veya eğlence hayatından kalmış oyunlardır. Meslek ve iş hayatından çıkma oyunlar da pek çoktur. Mesela Karadeniz halkının

"Heyamol-Çardak" oyunu, Kastomonu'nun "Esnaf" oyunu, Kurşunlu'nun (Çankırı) "dibek" oyunu böyledir. Hatta Leveke köyünün (Tokat) "Kartal" oyunu da avcılık hayatının bir hatırasıdır, denebilir. Bu oyunların bazılarında "rituel", bazılarında "magigul" bir karakter vardır. Zaman içinde fonksiyonlarını kaybeden oyunlar, bir şenlik unsuru, sırf estetik bir gelenek olarak devam edegelmiştir.

Görülüyor ki, davet ve merasimlere bağlı oyunlar genel olarak sosyal bir fonksiyona bağlı, bir toplumun yaşayış tarzına göre mana ve şekil alan oyunlardır. Yaşayış tarzının değişmesiyle âdetler ve bunlara bağlı inançlar da değişebilir. O zaman oyunlar da bu fonksiyonlarından ayrılır, şekiller artık herhangi bir mana, bir kavram taşımaz. Mesela bir halay değişik ritimli "süit" halinde bir seri oyun şekillerinden ibarettir. Hareketlerin hiçbir anlamı yoktur, anlamı olsa bile bunlar âdet ve merasimlerle ilgili değildir. Oyun salt estetik bir özellik ifade eden şenlik unsurudur. "Köy halayı" g ɔi içinde taklit unsuru bulunan bazı oyunların anlamında da herhangi bir sembol aranmamalıdır. Şu halde, âdet ve merasimlerin ötesinde estetik bir gelenek teşekkül etmiştir. Meçhul halk sanatçıları, ferdi kabiliyetlerini ortaya koyarak bu geleneği sürdürürler. Böylece şekillerin, ritimlerin kolektif bir şuuru hasıl olur. Bu şuur, yaşayış düzenini meydana getiren âdet ve merasim kalıpları altında devam eden manevi bir akım gibi cemiyetle birlikte payidar olur.

Âdetlere, merasime bağlı oyunlar fonksiyon karakterini kaybettikçe ferdi kabiliyetler (bunlara meçhul halk koreografları diyeceğim) sayesinde hareketler gitgide üsluplaşır, soyutlaşır, halk oyun geleneğinin malı olur.

Bugünkü oyun folklorumuzu teşil eden oyunlar yüzyıllar boyunca cemiyet hayatında meydana gelen değişikliklere göre birçok defalar şekil değiştirmiş, eski ve yeni unsurların çeşitli terkibinden meydana gelmiştir. Mesela 16. yüzyıla kadar "Kaçul" adı altında (bu kelime "Keçel" kelimesinin Farslaşmış şeklidir) bilinen bir oyun, şüphesiz yeni unsurlar katışarak "curcuna" adını almıştır. Bu oyun 19. yüzyılın ortalarına kadar ortaoyunu ile birlikte devam edegelmiştir. Eğer halk oyunlarımızın tarih boyunca gelişmelerini izah eden bazı kayıtlar bulunsaydı, onlarda da ne türlü şekil değişimleri meydana geldiğini anlayabilirdik. Tarih metodu burada imkânsızlıklar karşısındadır. Fakat aynı olayları bugün de tespit

etmek mümkündür. Folklor incelemeleri bize bu hususta ışık tutabilir.

Dursunbey (Balıkesir) köylerinde yaşayan bir âdete göre, gelin kendi evinden alınır oğlan evine götürülürken yolda camiin önüne gelindiği vakit, bayraktar taşıdığı bayrağı meydanın ortasına diker. Bütün seymenler (güveyinin genç arkadaşları) bayrağın etrafında halka olurlar, gelin camiin etrafında dolaştırılırken kırkelli delikanlı hep birden davul zurna ile bayrağın etrafında dönerek oynarlar. Buna "Halka Oyunu" diyorlar. Bu oyunu İsmailler köy oyun ekibinden seyrettim. Halka Oyunu Balıkesir'in çok tanınmış Pamukçu köylülerinin oynadıkları "Bengi" oyununa benziyen, grupça oynanan halka şeklinde dönülen, çok hareketli bir oyundur.

Selimağa köyünden Ali Rıza Yaman'a (19 yaşında, evli) bu oyunu niçin oynadıklarını sordum. "Bu oyun muhakkak oynanır, ama niçin bilmem" dedi. "Oynanmasa da olur mu?" diye sordum. Yüzüme tuhaf tuhaf baktı ve "oynanmamak olmaz ki..." dedi.

Eğer "Halka oyunu", "Bengi oyunu"nun aslı veya daha doğrusu "Bengi oyunu" esasında bir "Halka oyunu" idiyse, bu oyunun kaynağında bir düğün âdeti olduğu ve bir inanaç ile ilgisi görülmektedir. Kimbilir hangi etkiler altında yeni unsurlar karışmak suretiyle "Bengi oyunu" bu ismi almış ve başlı başına estetik bir özellik kazanmıştır. Dursunbey köylerinde bu oyunu henüz âdet ve merasimle ilgili olarak yaşadığı görülmektedir. Bununla beraber İsmailler köy ekibi bu oyunu fonksiyonundan ayırarak almış (bunun hangi inanca bağlı olduğu zaten unutulmuştu) "Halka oyunu" adıyla repertuvarına koymuş, bu suretle de ona yalnız estetik karakteri için önem vermiş demektir. Aynı veya benzeri kaynaklardan gelen "Bengi oyunu" ile, "Halka oyunu", ayrı ayrı isimler altında görünmelerine rağmen aynı "tip"e giren oyunlardır. Başka bir deyimle bunlar aynı oyun tipinin "variant"larıdır.

Her oyunun gelişmesinde bunun gibi bilinmeyen oluşmalar vardır. Halk oyun geleneği sanat tarihi bakımından çözülmez meçhullerle doludur. Bu meçhuller kısmen folklor araştırmalarıyla aydınlanabilir.

Ahmet Kutsi Tecer

folklor konusu olarak yurt oyunları

Batı bilim dünyasında musiki etnografyası sözü yerine "musiki folkloru" tabiri geçeli elli yıl ya olmuş, ya olmamıştır. Folklor, bilindiği gibi, İngilizce bileşik bir terim ve konusu kesinlikle çerçeveli bir bilim dalıdır; her şeyden önce bir *yerinde müşahede* konusu ve müsbet bilim dalıdır. Dans folkloru en doğru ve uzun ömürlü olarak sesli film aracılığıyla tesbit edilebiliyor; göz konusu olduğu için fotoğraf ve yazılı tariflerin teferruatı da iş görebiliyor. Terim olarak folklor sözünün yerli yersiz müsamereciler diline düşürülmemesi temenni edilir. Nasıl ki oyun halkıyatının en doğrulukla korunabileceği toprak da her çeşitin kendi bölgelik merkezidir; en sıhhatli tanıtma örnekleri oralardan üniversite merkezlerine getirtilebiliyor.

Orijinale bağlılık durumuyla oyunlar folkloru tahrif ve istismar edilemez. Gelişigüzel değişikliğe uğratılacak çeşitler derhal bozulur. Mesela bir oyunun musikisinde zurna yerine klarnet, yahut davul yerine tef değişikliği yapsanız renk derhal söner. Hele kendi havası yerine başka bir andırışlısı çalınsa ritim büsbütün sarsılır. Erkek oyununa kadın çıkarılsa karakter yumuşar. Halk oyunları topraklık gösterilerdir.

Oyunlar folklorunun müsbet ilmi yapılırken ihdîlik yüzünden yanlışlıklar işlendiği oluyor. Zühul yüzünden yanlışlığa düşmek başka şey, uydurmacılığa düşmek yine başka şeydir. Birinci halin misali eski yazılarımızda vardır: Karadeniz kemençesi şimdiki haliyle ortaçağdan kalmadır sanıldı. Divan şairlerinden Arnavut Yahya Bey onun kafasını haça benzetti; halbuki bizim Karadenizli-

lerin şimdiki kemençeden önceleri Türkün "ıklığ" adlı oklu çalgısını kullandıkları, yaylı sazın Oğuzlarla Anadolu'ya geldiği belgeleriyle kısa zamanda aydınlandı. –Zeybek adlı köyler Kars tarafında da, Türkistan'da da vardır: keyfiyet bu merkezde iken "Zeybek oyunları yalnız batı Anadolu'ya mahsustur" iddiasına kalkışmak düpedüz yakıştırmacılık olur ve olmuştur. Şimdiki duruma bakarak "İstanbul'da hiçbir zaman davul zurna kullanılmamıştır" demeye kalkışacak bir yabancı bizim yaşımızda bir yerli olsa böyle bir çam devirmez, gençlik müşahedelerini hatırlardı. İstanbul'dan daha bile eskilerde Konya, Trabzon, Bitlis gibi yurdun her yeri davul-zurnacılarla doluydu. Konya Trabzon gibi bazı yörelerde bu çalgılar şimdi yok diye geçmiş çağlarda da yoktu denilemez. Konya ilinde davul zurnalarla birlikte halay çeşitleri de yok olmuş, belki de kaldırılmıştır. Bu hazin duruma bilgi cehaletinin hazinliği katılmamalıdır. Katanlara katıla katıla gülmek mi, yoksa hüngür hüngür ağlamak mı lazım geleceği anlaşılamıyor.

Böyle konularda folklorcunun geniş tarih kültürüyle mücehhez olması şarttır. Aksi takdirde çamlar devrilir yakıştırmacılık orman yangınları halini alır.

İklim şartları dikkate alınmazsa Karadenizli Horancılarımızın neden kara renkli zıpka takımı giydikleri, Zeybeklerin neden gökmavisi baldırı çıplak[1] (=denizci) dizlikleriyle oyuna çıktıkları –sebepleriyle– anlaşılmaz. Ritimler, tempolar hep iklim şartlarına bağlıdır. Ağır zeybek'te tek diz vurulur, dokuzlu aksak tartım bunun eseridir. Erzurumlu barcı, bardaşlıkta "bir oturup bir kalkma" figürünü sever; orası yüksek iklimdir.

Kısa yazı içinde az bilgiye yer verebildik.

Mahmut Ragıp Gazimihal

[1] Bu tabiri tarihteki müsbet anlamıyla kullandık.
–Mavi kumaşların Aydın'da yapıldığını, *kızan* giyiminin tariflerini, baştaki "kızıl börk"e fes de denildiğini henüz Evliya Çelebi'den öğreniyoruz.

halk oyunları üzerindeki çalışmalar ve bugünkü durumu

Çalışmalar

Türkiye'de Halk oyunları hakkında ilk yazı bundan elli altmış yıl kadar önce yazıldı. O zaman şimdiki gibi (birçok) veya (pek çok) halk oyunundan değil, ancak (birkaç) halk oyunundan söz açabilmek imkânı vardı. Sonraları Türk Halbilgisi Derneği'nin (Türk Folklor Derneği) gayretleriyle, folklor konusunda ileri adımlar kaydedildiğinden, halk oyunlarımıza olan temaslar da çoğaldı.

Halkevlerinin kurulmasıyla çalışmalar bilinçlendi. Bütün memleket yüzeyindeki inceleme ve derlemeler tamamen ciddi ve bilimsel bir yola girdi. Bayramlar, festivaller, geceler tertiplendi. Sınırlarımız dışında Türk milli kültürü adına yüzümüzü güldüren ekipler bu devrede Avrupaya gönderilmeye başladı. Bu suretle çok zengin bir halk oyunları hazinesinin üzerinde bulunduğumuz şüphe götürmez bir şekilde ortaya konmuş oldu. Oyunlarımızın artık dipdiri ayakta idi.

1950 yılında Türk halkı, kültür çalışmaları bakımından uzun denebilecek bir karanlığa gömülürken, Halkevleri de kapatıldığından, Türk halk oyunlarının yuvaları dağıtılmış oldu. Oyunlarımız, yuvasız, öksüz, başıboş kaldı. Bu arada üniversitelerimizdeki talebe teşekküllerinin halk oyunlarımızı yaşatma gayretleri şükranla kaydedilmelidir.

1954 yılında halk oyunlarını yaşatabilme gayesiyle Yapı ve Kredi Bankası, Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi'ni kurarak yuvasız kalan halk oyunlarımızı kucağında barındırmak ve onları perişanlıktan kurtarmak büyüklüğünü gösterdi.

1960 yılı 27 Mayıs inkılabımızdan sonra, yeni bir halka eğilme anlayışıyla; Atatürkün kültür ve medeniyet alanındaki şiraetleri üzerinde yürürken, Milli Eğitim ve Basın-Yayın ve Turizm bakanlıklarımızın; milli heyecanlarımızı uyanık bulundurmada çok büyük rolü olan halk oyunlarımızı kuvvetle ve önemle ele alacağına inanıyoruz.

Bugünkü Durum

Halk oyunlarımızın bugünkü teşkilat ve çalışma durumlarını bir bakıma söylece özetlemek mümkündür:

Halkevlerimizin kapatılışından bu yana; oyunlarımızın yaşatılması özel teşekküllerle hususi ellere kalmıştır.

a) Bugün davetlisi bulunduğumuz Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi, bu milli kültür davasında en çok faydalı olmuş ve en önde yürüyen yegâne kuruluştur.

b) Kuruluş halinde bulunan Türk kültür derneklerinin halk oyunlarımız konusunda da, Halkevlerinin bıraktığı yerden başlayarak milli kültürümüze büyük faydalar sağlayacağı muhakkaktır. Bugün bu yoldaki çalışmalar başlamıştır bile.

c) Halk oyunları çalışmaları konusunda üniversitelerimiz gençlerinin gösterdikleri hassasiyet önemle kaydedilmektedir.

d) Bugün birçok vilayetimizde kurulmuş olan Halk Oyunları dernekleri, sinelerinde bu işlere âşık insanları barındırmaktadır.

e) Milli Eğitim Bakanlığımız tarafından halk oyunlarımız hakkında, okullarımızın müfredat programlarına konunun önemine dair işaret ve direktifler konmuştur.

f) Basın-Yayın ve Turizm Bakanlığımız da, memleketimizde beğenilen ekipleri Avrupa'ya götürüp Türk kültürünü tanıtmak üzere bir teşkilat kurmuştur. Bu teşkilat icabettikçe yukarda çalışmalarını kaydettiğimiz teşekküllerden beğenilen ekipleri alıp dış memleketlere götürmektedir.

g) Bu arada 12 yıldan beri aralıksız çıkan ve bir okul gibi çalışıp Türk folklorunun ve dolaylı olarak Türk halk oyunlarının gelişmesinde çok önemli rolü olan *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi* de önemle kaydedilmelidir.

Sonuç olarak diyeceğiz ki Türk Halk Oyunları ya da Türk Folklor Enstitüsü'nün açılmasında geç kalınmıştır.

Şerif Baykurt

bazı "kıyam zikirleri" veya "türk dini raksları"

Zikir Tanrının Kuranda geçen çeşitli adlarını belirli ritimler içinde ve ısrarlı bir şekilde tekrarlamak suretiyle Tanrıyı anmaktır ki bu esnada vücut ritmin ahengine uyarak birtakım mevzun hareketler yapar. Bu hareketler, özellikle ayakta yapılanlar, bize göre Türk dini, ilahi raksları'nın ta kendisidir, Rahmetli Saadettin/Nüzhet Ergun da *Türk Musikisi Antolojisi* adlı iki ciltlik değerli eserinde onları bizim gibi aynen (Türk dini raksları) olarak vasıflandırmıştır. Zikirler hakkında bugüne kadar bazı şeyler yazılmış ve yayınlanmıştır. Mesela Saadettin Nüzhet Ergun adı geçen eserinde bu konuda oldukça etraflı bilgiler vermiştir. Biz bu ufacık tebliğimizde, 1944 yılında İstanbul'da, o zaman hayatta bulunan bugün Tanrının rahmetine kavuşmuş olan Hayrullah Yalım, Cevat Ergin gibi zevattan daha sonraları da çeşitli bilir kişilerden aldığımız notlardan sadece bazı Kıyam Zikirlerini, onların rakıslar olduğunu belirtecek niteliklerini açıklamakla yetineceğiz.

Zikir iki türlü yapılmıştır: 1- Hafi (gizli), 2- Cehri (açık), Nakşıbendi ve Hallidi tarikatları hafi, diğer tarikatlar mensupları da cehri zikir yaparlardı. Cehri zikirler de ya oturtulduğu yerde yapılır buna Kuud zikri denilir, veya ayakta yapılır, buna da Kıyam zikri adı verilirdi. Bir de halka halinde yapılan Devran zikri vardı, hepsine birden Mukabele-i- şerife denilirdi. Kıyam zikri yapanlara Kıyami, devran zikri yapanlara Devrani derlerdi. Hatta kıyam zikri yapan tekkelere Kıyami tekkeler, zakirlerine Kıyami zakirler, devran zikri yapan tekkelere Devrani tekkeler, zakirlerine de Devrani zakirler ismi verilirdi. Rifai, Kadiri ve Sadilerde ve devranı tarikatlarda zikir yapılan yere de Tevhidhane veya samahane denirdi.

Namazı müteakip evrad ve ezkarı oturduğu yerde yaptıktan sonra ayakta zikre kalkan tarikatlar özellikle Rifai, Sadi ve Bedevi tarikatlarıdır. Bu üç tarikatın müşterek kelime-i tevhit zikirleri sırf musiki ve sanat yönünden büyük bir özellik arz ederdi. Dervişlerin mutteriden yaptıkları ism-i celal ve kelime-i tevhit zikirleri, ritim ve tempo bakımından tam bir disiplin içinde devam ederken bir çeşit ostinato gibi aynı zamanda ritme uygun olarak okunan ilahiler çok dikkate değer bir cins diyafoni meydana getirirdi.

Kadiri, Rifai, Bedevi, Şadi, Şazeli, Bayrami, Halveti, Celveti.. tarikatlerinin ayinlerinde Arapça Şuğullar okunmakla beraber daha çok Türkçe ilahiler, duraklar söylenirdi. Bu ayinlerin müzik ve sanat yönünden haiz olduğu estetik özellik çok tipiktir. Biz konunun yalnız hareket ve rakıs yönüyle ilgili olduğumuz için âyin ve müzik tarafına temas etmeyeceğiz.

Bazı tarikatlerin zikirleri, diğerlerine nazaran daha raksan bir karakter gösterirdi, bunlarda insanı raksa davet eden bir kurdet ve cazibe hissolunurdu ki, bundan dolayı onlara Sofu kaldıran sıfatı verilmişti. Raks karakteri gösterdiğinden bazı müteassıplar tarafından hoş görülmeyen, tersine aleyhine fetvalar çıkartılmış olan bu ilahi raksları bazı İslam büyükleri hoş görmüşler, onları Lehiv telakki etmedikleri için menetmemişlerdi. İmam Gazali, İmam Şafii bunların başında gelir. İmam Şafiî (Fe innerraksı lillahi helâl) yani "Tanrı için raks helaldir" demekle zikir müessesesini korumuş ve savunmuştur.

Şimdi notlarımdan bir kısmını takdim ediyoruz: Kıyam Zikirlerinin çeşitleri vardır ve her biri özel adlarla anılır:

1- Beyyumi Halaka Zikri: Bunda dervişler ayakta halka olurlar, sağ kollarını sağdakilerin beline, sol kollarını da soldakilerin omuzlarına atmak suretiyle sola doğru hareket ederler.

2- Demdeme Zikri: Bunda biri yarım öne eğilmek öbürü yarım arkaya kaykılmak suretiyle ism-i celâl okurlar, zikrin sonunda yanlara hareket edilir.

3- Bedevi Topu: Kalabalık bir derviş kafilesi vecde geldiği zaman birden şeyhlerini ortalarına alırlar, birbirine sarılarak ve sıçrayarak ism-i celal okurlar. Bunu bazıları arı kovanında arıların petekleri etrafındaki hareketine benzetirler.

4- Tavaf Tevhidi: Halka olup sağ ayaklarını yere vurarak veya üçer kişilik gruplar halinde sağ kol belde, sol kol omuzda baştaki-

nin sağ kolu sarkmış vaziyette makam önünde sağ ayakları yere vurarak çark etmek suretiyle yapılır.

5- Diğer bir Tavaf Tevhidi: Kalabalık iki sıra –mesela otuzar kişi– karşı karşıya durur, sağ ayaklar yere vurularak birbirine yaklaşırlar, sonra geri geri giderler. Halvetilerde bu sıralar bozulmadan döne döne Bedevi topu halini alır. Sonra gene halka bozulmadan çözülürler.

6- Halveti Devranı: önce oturarak zikrederler, sonra ayağa kalkıp el ele tutuşurlar, ism-i hu ile sola doğru hareket ederler. Sağ ayağı öne, sol ayağı biraz arkaya basmak suretiyle 3 devir yaparlar, zikir gittikçe sürat kesbeder, o zaman bir kol omuzda, bir kol belde olarak halka halinde devam ederler. Bazı Halveti şubeleri bu esnada ism-i hay okur.

7- Vefa Devri: Bunda el ele tutuşarak sola doğru devrederler, sonra düz saf halini alırlar, omuz omuza gelip kollarını bırakırlar, eğilip kalkmak suretiyle ism-i hay okurlar. Kadirilerde başlangıçta el ele tutuşup halka olurlar, sağa devrederler, sonra eller omuzlara atılarak sol tarafa zikrederler. Kadirilerin Eşrefizade kolları başlangıçta sağ kollar sağdakilerin belden cübbelerini tutmak suretiyle sağa doğru zikrederler. Sonra tekrar sağ omuza kol atarak sağa döner, halka olarak dururlar, oldukları yerde ism-i hay okurlar, sonra karşılıklı iki saf olup bir sıra illallah okur, karşı taraf "Ya Allah!" diye başlar, bir sıra üç defa "Allah!" der, sonra öteki sıra ona "Ya Allah!" diyerek cevap verir, kollar omuza atılır, halka halinde sola devrederler.

Kıyami tekkelerinde gece mukabelelerinde kol kola verilip yapılan devranlara Halka Zikri denilirdi. Bunda sağ ayak ileri hareketlerle sağ tarafa doğru kalbi olarak ism-i celal okunurdu bunun davrandan farkı sağ ayak ileri atılarak ism-i celal okunmasıdır, devranda aksine sol ayak ileri atılır ve ism-i hu sonra ism-i-hây okunurdu.

Devranilerden Gülşeni tarikatını mensup olanlar ism-i Hu ve ism-i hayı kol kola okuduktan sonra sağ kol sağdakinin sol cübbe eteğini, sol kol da soldakinin sağ cübbe eteğini tutarak ism-i hay ile devrederlerdi. Kadirilerin Eşrefi kolunda omuz omuza kol atıp sağ tarafa doğru hareket edilir. "İllallah Hay!" diye zirkedilirdi. Bu esnada halka dışında bulunan zakirler kuddüm vururlardı. Bu zikir her hafta salı günleri Tophane'deki Kadirhane'de yapılırdı. Kadirilerde Mevleviler gibi kol açmadan sağ tarafa doğru süratle çark ederek yapılan bir sema vardı, bu bir veya iki kişi tarafından

ayrı ayrı, devran halka içinde, yahut kıyami tekkelerde mihrabın önünde yapılırdı..

Sadilerde (Bektaşiler hariç) her tarikata ait zikirler, hatta Mevlevi seması bile kendi mensupları tarafından yapılırdı. Kuudi ve Kıyami tekkelerde önce kelime-i tevhid, ism-i celal, sonra devran, kuut, sonra Beyyumi, Tavaf Tevhidi, daha sonra Demdeme, dünyevi oyunlardan bar ve halaylar gibi -bir süit halinde birbirlerini takip ederler ve ism-i hu ile zikre son verilirdi. Çok ağır tempodan yavaş yavaş çok hızlıya geçmek, sonunda vecd ve istiğrak haline gelmek tıbbi olaylardandı. Ekstaz haline gelip deveran halkasını terkederek, kendisini bu halkanın ortasına atan (gene bazı halk oyunlarında sıradan çıkıp sola oynayanlar gibi) kollarını çaprazvari göğsüne yapıştırarak mihveri etrafında fırıl fırıl dönüp kendinden geçen Şamanlar gibi zikir bittiği halde kendini tutamayarak, sola dans gibi, yalnız başına dönmesine devam eden dervişi, icabında şeyhin işaretiyle meydancı dede, çarekedenin rüzgârına uymak, onun devrine girmek suretiyle bir müddet onunla döndükten sonra ism-i hay ile onu kucaklar, sağ kulağına, sonra kol kulağına celal isimlerini fısıldıyarak dervişi usul usul "Hu! hu!" diyerek alır, mihraba oturtur, cübbesini üzerine örterdi. Kendinden geçen derviş bu suretle sükûna kavuşturulurdu. Dinlendikten sonra kalkar mihrabı öperek çekilirdi.

Halvetilerin bir kuud zikrinde hay ile oturulur, sağ ve sola hay ile devam olunur, sonra diz üzerine kalkarak, eğilip doğrulmak suretiyle ism-i hay okunur, sonra oturulur, gene ilk hay il süratli bir tempoya girilir, arada ilahiler okunurdu.

Taşra Halvetilerinin Sivasiler kolu Devrana kalkınca teker teker döne döne "Hay alla! hay!" diye zikrederler, sonra halka olurlar, daha sonra kol kola girerler, sağa doğru hareket ederlerdi.

Kadirilerde el ele tutuşulur, halka olunur, rükûa varır gibi eğilerek eller öpülür, ism-i hu ile ağır ağır devrana girilir, sonra "İllallah! hay! hay!" diye devrana devam olunur, daha sonra "Allah vahiy ahad samed" diyerek zikredilir, devran gittikçe hızlanır, bu esnada ilahiler okunur, "Allah malik-i yevmüddün" ile zikre devam edilir, sonra ism-i haya geçilir, sağ kol sağdakinin sağ omuzuna, sol kol da soldakinin beline atılarak sıkı sıkı bir durumda sağ ayaklar biraz ilerde sollar biraz geride olarak birbirine çarpmasın diye zikre devam olunur, arada güzel sesli zakirler taksim ederler, sonra ism-i haya geçilir. Bu sefer zikir kalbiye dökülür, hafifler, taksim bittikten sonra ism-i hu başlar. "Hu! hu! hu! hu!" diye, bu

fon üzerinde gene ilahiler söylenir, sesler perde perde yükselir, ism-i hu süratlenir, kısa hular devam eder, sonra zikre son verilir.

Bazı tarikatlarda Kıyami ism-i celal zikrine kayışla çalınan kudüm, mazhar, halile gibi vurma aletler refakat ederdi. Vaktiyle bazı dergahlarda Mevlit ve Miraç gibi cemiyetlerde meydan kıyami ve devrani meşayihine terkedilirdi. Onlar da teberrüken devran ve kıyam zikirleri yaptırırlardı. Mevlevihanelerde Mevlit ve Miraç cemiyetlerinden sonra sema edilmeyip davet olunan devrani ve kıyami meşayihin idaresinde devran ve kıyam zikirleri yapılırdı. İsm-i celal zikri esnasında neyler üflenir, neyzen ve kudümzenlere zakirler dê iştirak ederlerdi. 8-10 semazen bu zikir esnasında sema ederlerdi.

Bir Mevlevi dervişi şeyhi ile beraber veya yalnız başına kıyami, devrani tekkelere misafir gittiği zaman mukabele esnasında mihraba boyun eğip sema ettikleri görülmüştür. Ancak Mevlevihanede olduğu gibi bu canların tennüre giymeleri ve ayaklarını çıplak etmeleri mecburi değildi. Hatta Mevlevi muhibbanın gerek Kıyami ve gerek Devrani, Halveti ve Nakşibendi dergâhlarını ziyaret ettikleri zaman askerse asker elbisesiyle, sivilse sivil elbisesiyle mukabele esnasında sema ettikleri çok görülmüştür.

Kadirilerin de sema ettiklerini söylemiştik. Bu münasebetle şunu da hatırlatalım ki, sema oldu olası yalnız Mevlevilere mahsus bir dini rakıs şekli değildi. Hasan Fehmi Tugal *Halk Bilgisi Haberleri* adlı derginin 105. sayısında "Ahilere dair halktaki bilgiler" başlıklı yazısında bu konuda şöyle der: "Demek bizim zannettiğimiz gibi sema Mevlevilerin icadı değildir. İbn-i Batuta *Seyahatnamesi*'nde Ahi zaviyelerinde geceleri geçen hayattan bahsederken, yiyorlar, içiyorlar, raksediyorlar", der. "Mevlevilik, Alevilik ve Kızılbaşlıkta da olan semaı açık bir ibadet salonuna çıkarabildi, diğerlerinde buna imkân vermeyen iki sebep vardı: rakı ve kadın."

Çeşitli tarikatların çeşitli zikirleri, Türk ilahi duygusunun, Türk dini zevkinin mahsülü olan, modern Türk musikisine ve balesine değerine paha biçilmeyecek derecede kıymetli bir kaynak teşkil eden Türk ilahi, dini rakıslarını incelemek, onları renkli ve sesli filmlere almak hususunda hepimize düşen büyük bir vazife bulunduğuna inananlardanım. Bu konuda derhal harekete geçilmesini candan temenni ederim. Çünkü onları bilenler çok azalmış, bunlar da son günlerini yaşamaktadırlar.

Halil Bedi Yönetken

"sıraç" ve "nalcı" alevilerinde samah'a dair birkaç söz

Samah bilindiği gibi Arapça işitmek, duymak anlamına gelen sama'-sima' kelimelerinin Anadolu köylüsü ağzında aldığı şekillerden biridir. Bu kelime Anadolu da, çeşitli bölgelerde Semah, Zamah, Zamak, Zemak, Semak... gibi şekillere bürünmüştür. Sema Mevlevilerde olduğu gibi esas itibariyle vücudu kendi mihveri etrafında döndürmek suretiyle yapılan dini raksa terim olmuşsa da Anadolu köylü Alevi zümrelerinde samahlar Mevlevi semaları gibi yalnız ve münhasıran dönmekten ibaret bir raks değil, muayyen ezgilerin kesin ritimlerine uygun çeşitli kol ve ayak hareketlerinden mürekkep oyunlar halindedir.

–Hatırlatalım ki, bazı Alevi boylarında sema yerine "pervaz" terimi kullanılır, pervaz edenlere de "pervazcı" denilir.–

Anadolu Türk köy Alevilerinin çeşitli boylarının yüzyıllar boyunca gizli olarak kendi aralarında yaptıkları ayinler esnasında oynadıkları Semalar (Samahlar) hakkında bizde bazı incelemeler ve yayınlar yapılmıştır. Baha Sait 1926'da *Türk Yurdu* dergisinde Bektaşi Sema pervazını anlatmış, eski İlahiyat Fakültesi öğretmenlerinden rahmetli Yusuf Ziya 1928'de *Hayat* dergisinde "Anadolu Alevi itikatları" başlıklı seri yazılarının dördüncüsünde Alevi samahından bahsetmiş ve yanılmıyorsam bizde ilk defa Türk köylü samahlarının Ağırlama ve Yeldirme'den mürekkep olduğunu söylemiş ve şöyle demiştir: "Ayin esnasında ayak kesmeden yapılan birinci semaın adı Ağırlama'dır. Meşhur olan ikinci semadır ki, buna da "Yeldirme" denir". Aynı yazar 1930 da *İlahiyat Fakültesi Dergisi*'nde aynı konuya temas etmiş, Süleyman Fikri *Antalya Tarihi* adlı eserinin "Tahtacılar" faslında, ayrıca Anadolu Enografyası; Te-

ke vilayetinde Tahtacılarda, Rauf Yekta merhum, İstanbul Konservatuvarı yayınlarından "Bektaşi Nefesleri" fasikülünde, Vahit Lütfü Salcı *Gizli Türk Dini Oyunları* adlı eserinde, Saadettin Nüzhet Ergun *Türk Musikisi Anotoljisi* adlı iki ciltlik eserinde, başkaca bazı yazarlar çeşitli gazete ve dergilerde sema ya da samah konusuna dair bilgiler vermişlerdir.

Biz de 1937'den 1953 yılına kadar devam eden 16 yıl içinde Ankara Devlet Konservatuvarı Folklor Arşivi için Milli Eğitim Bakanlığı'nca yaptırılan derleme gezilerinde, çeşitli bölgelerde, çeşitli Anadolu Alevi zümreleri arasında toplayabildiğimiz notları, çeşitli gazete ve dergilerde ve mesela 1942'de *Ulus* gazetesinde "Tahtacı ve Aptallarda Samah", 1944'de *Ülkü* dergisinde "Köylü Samahları", aynı yıl Varlık dergisinde "Anadolu Köyü Alevi Samahları" 1945 te Sivas'ta çıkan gündelik Ülke gazetesinde "Ahilerde Bedii Hayat", "Bektaşilerde Musiki ve Oyun" başlıkları altında, başkaca muhtelif dergi ve gazetelerde çeşitli illerimizin müzik ve oyun folklorlarına yazdığımız makalelerde yayımladık. Bütün bu eserler ve makalelerde çeşitli samah oyunları hakkında bilgi verilmiştir. 1944'te *Varlık* dergisinde çıkan "Tokat Vilayeti Müzik Folkloru" başlıklı yazımda Sıraçlara da temas ettiysem de bugün huzurunuza sunacağım bilgiler henüz bir yerde yayınlanmamıştır. Nalcılara gelince öyle sanıyorum ki bu tamamen yeni ve orijinal bir konu olacaktır.

Sıraçlarda Samah: Maarif Vekâleti tarafından yapılan derlemelerin yedincisi olarak 1943'te Tokat, Amasya, Samsun, Ordu, Giresun vilayetlerinde yaptığımız derlemede önce Tokat vilayeti içinde çalıştık. O zamanki Tokat valisi rahmetli İzzettin Çağpar'ın yakın ilgisi sayesinde bu vilayette pek büyük randıman aldık. Vali birkaç yere bizimle beraber geldi, bazı köylerde yerlere serilen yataklarda yan yana yattık. İşte Tokat vilayetinin Zile ilçesinde Sıraçlarla temasımız o tarihte vaki oldu. O zamana kadar Sıraçlar hakkında hiçbir şey işitmemiş, hiçbir şey okumamıştım. 1944'de Varlık dergisinde yayımlanan "Tokat Vilayeti Müzik ve Oyun Folkloru" başlıklı yazım sanıyorum ki bizde Sıraç kültürüne temas eden ilk yayındır. Şimdi sunacağım bilgiler o zaman yerinde aldığım notlardan çıkarılmıştır.

Sıraçlar arasında yaşamış, bilgisine güvenilir kimselere göre sıraç bir aşiretin adıdır. Kendilerine "aşiret" derler. Köy Alevileri arasında ileri taassuplarıyla tanınmışlardır. Tozanlı'da Hubyar'a

bağlı imişler. Tokat ilinin Zile ilçesinde Kervansaray Büyük Bultu, Küçük Bultu, Bacul, Kelit, Geyran, Karşı Pınar, Acıpınar, Yenihan, Silis, en mütekasif bulundukları bölgedir. Bir de Anaca-Ança Ayşa bacı kolu varmış. Kan itibariyle saf ve katıksız Türktürler. Erkekleri kadınları iri yarı cesur ve kuvvetli olurlar. Özel selâm işaretleri var, eşiğe basmazlar, ayıya eli büyük, eşeğe gölük derler. Atı çok severler, Hazreti Ali'nin yadigarı, at bulunan yerde yoksulluk olmaz derler, rakı, şarap içerler, hırsızlık yapmazlar, kimsenin aleyhinde bulunmazlar, Muaviye'ye lanet ederler, birine kızınca melun Muaviye, Kafir Muaviye derler, Sünniyi Yezit olarak tanırlar. Çin'den, Tibet'ten gelmiş olduklarını, Anaca koluna mensup olanların Ali'yi Allah, Muhammed'i de Ali'nin veziri bildiklerini rivayet edenler olmuştur. Kendileri hakkında ilmi etüdlerin yapılıp yapılmamış olduğu hakkında maalesef bilgimiz yoktur. Sıraçların Anadolu Türk köy Alevileri arasında en müteassıp aleviler olduğu şüphesizdir, sakal bıyık bırakırlar ve temizliğe pek riayet etmezler.

Sıraçlar Samaha (semah, zemah, zamah ve zamak) derler. Toplantılarına Cem, Ayin-i Cem, ayin, şeyhlerine dede, saz çalanlarına Aşık, bazı yerlerde Zakir, samahı idare edene Gözcü Baba, söylenen parçalara Nefes, dedenin söylediklerine Nutk-u Mürşit derler. Onlar da 12 hizmet tanırlar, samah son hizmettir. Önce Miraçlama oynanır, en yaşlı iki kadın, iki erkek ayakları çıplak, başları açık, bellerine peşkir bağlamış olarak "Hü, hü meydan'ı Ali'dir!" diyerek ağırlama oynarlar, dedenin önünde eğilirler, dede onlara dua eder, dedenin dizini öperler, müsaadesiyle yerlerine otururlar, arada dede onlara nasihatler verir, kimsenin hakkını yemeyin, kimsenin arkasından konuşmayın, borcunuzu ödeyin" gibi nasihatlarda bulunur. Başlarını secdeye koyarlar, "Allah Allah!" diye bağırışırlar. Silsileden gözcü olan gözcü baba meydana gelir, gençleri samaha kaldırır –hatırlatalım ki Ege bölgesinde mesela Aydın taraflarında zeybek oyunlarını meydancı adı altında biri idare eder– gençler gönüller samahını oynarlar, Mevleviler gibi fırıl fırıl dönerler, sonra dedenin önünde eğilirler, en son yemeklerini yerler, dedenin hayır duasıyla kalkıp dedenin dizini öperler, geri geri gelerek eşiğe basmadan çıkıp evlerine giderler. Ayinin 4. hizmeti Dem'dir, testi veya şişe ile rakı, şarap içerler. 6. hizmeti musikidir, âşık, sazını göğsüne koyarak "Gerçeğe hü!" deyip dedenin dizine kapanır, dede de ona dua eder.

Başkaca Kırklar Semahı, Gönüller-gençler semahı oynanır. 2

erkek 2 kadın karşı karşıya Mevleviler gibi dönerler. Gözcü elindeki uzun değnekle kimin başına değerse o samaha kalkar.

Silis Alevileri Zemah diyor, gene Ağırlama ve Yeldirme oynanıyor. Âşıkları Çöğür çalıyor, 2 saz olabiliyor biri keman, biri saz. Aşıkın bir de yedekçisi oluyor. Âşıklar 3 de olabiliyor, biri keman, biri bağlama, biri çöğür çalıyor. Erkekler ön tarafa, kadınlar geriye diz üstü oturuyorlar. Toplantılara Cemiyet diyorlar. Demeler, Deyişler, Güzellemeler, Koşmalar söylüyorlar. Kadın erkeğin elini öperek onu samaha davet ediyor. 2-10 kişi birden semaha kalkabiliyor. Hataî, Yeminî, Nesimî, Salık, Noksanî, Kâtibî, Veranî..den söyleyip çalışıyorlar ve oynuyorlar, Samah hizmetine sıra gelince gözlekçi elindeki asasıyla işaret ederek 3 kadın, 3 erkeği samaha kaldırıyor. Arguvan-Kırklar, Kırat, Gönüller samahları oynuyorlar. Kırklar samahını ihtiyarlar ve ustalar oynuyor. Samahlarda kullanılan usuller, ölçüler çift vuruşlu, fakat özellikle 5+4 şeklinde 9 vuruşlu, 2+3 şeklinde 5 vuruşlu, 3+4 şeklinde 7 vuruşlu olabiliyor.

Dinlediğimiz Arguvan samahının Ağırlaması, 5, Yeldirmesi 2 vuruşlu, Gönüller samahının Ağırması 9, Yeldirmesi 5 vuruşlu, Kırat Yeldirmesi 2 vuruşlu idi.

Hatırlatalım ki, Sıraçlarda da Pervaz tabiri var, Pervaz edenlere Pervazcı diyorlar. Bazı taraflarda Köroğlu ile yeldirme oynuyorlar. Köroğlu Sıraçlarda çok sevilir ve söylenir.

Nalcılara gelince: Sıraçları tanıdığımız aynı derleme gezisinde 1943'te Ordu vilayetinde çalışırken Ünye ilçesinde şahsen ilk defa onların varlığından haberdar oldum. Daha önce hiçbir yerde kendileri hakkında bir şey işitmedim ve okumadım. Nalcılar, Ünye köylerinden Gölceğiz ve dolayları. Fartıl, Akçav, Üçpınar, Sarı Halil, Dallık, Deniz Bükü, Göbü... gibi yerlerde yaşamaktadırlar. Onlar hakkında ilmi etütlerin yapılıp yapılmadığını maalesef bilmiyorum. Rivayete göre onlardan 400000 (dörtyüzbin) kişilik bir kafile vaktiyle doğudan İran'a gelmiş, orada Alevi olmuşlar, hükümet işlerine karışmışlar, bunun üzerine hudut dışı edilmişler, önce Trabzon sonra Gümüşhane taraflarına yerleşmişler, demircilik, nalcılıkla iştigal ederlermiş. Osmanlı hükümeti bunlardan bazı ağır taleplerde bulunmuş, bunun üzerine oradan kalkıp Ordu, Giresun.. dolaylarına gelmişler, oralarda yerleşmişler, gene demircilik ve nalcılıkla meşgul olmuşlar. Çok mütaassıp Alevilermiş, her şeyleri gizli imiş, acı şey yemezlermiş, biber, soğan, pırasa gibi şeyleri Sünnilere diktirirlermiş, Sünnilere Türk, kendilerine Nalcı

diyorlar. Sünniden kız alıp vermiyorlar. Fakat bu taassup yavaş yavaş yıkılmış. Samaha Samak diyorlar, toplantılarına Cem, şeyhlerine Dede, sazcılarına Âşık, samahı idare edene Gözcü diyorlar, Dûvazdeh-i imam (on iki imam) okuyorlar, samahları gene ağırlama ve yeldirmelerden mürekkep. Kırklar samahına Ağır Semak tabir ediyorlar. Ünyenin Karakuş dolayları –35 köy kadar samaha zamak diyor. Ağırlama, yeldirme oynuyorlar. Yeldirme için Çarh tabiri kullanıyor. Karakuş Alevilere cemiyet ve derneklerine Gavum-Kavim diyor. Dede, Âşık, Gözlekçi tabirleri ayni, Cemiyette kadın, erkek karşı karşıya oturuyor, gözlekçi elindeki uzun sopayı kime uzatıyorsa o samaha kalkıyor. Odaya girenler sağ ayaklarının baş parmaklarıyla sol ayaklarının üstüne basıyorlar, dedeye doğru eğiliyorlar. Dede "Allah nazlar niyazlar kabul ola, dert çeken didar göre!" diyor, dedenin elini öpüyorlar. Samah bittikten sonra dökülen günahları temizlemek için oda son defa bir daha süpürülüyor. Alaçam adında bir samah oynuyorlar. Kadın bu samahta fırıl fırıl dönüyor, erkek onu kolluyor, dönmüyor, elini, kolunu, ayağını müziğin ahengine uydurarak hareket ettiriyor. 10, 12 çift bir kadın bir erkek olmak üzere samah yapıyorlar, kadınlar en temiz elbiselerini, en iyi ayakkabılarını giyerek, bayram namazına gider gibi samaha geliyorlar. Kadınlar başlar arkada, saçlarının örgüleri çözülmüş, uçlarına pullar, paralar takılmış, arkaya sarkıtılmış olarak fırıldak topaç gibi fırıl fırıl dönerek oynuyorlar. –Eski şaman, Baskılar gibi, zikirlerde döne döne yapılan Kıyam zikirleri gibi..– Gözcü daima birbirinden hazzeden çiftleri kaldırıyor, kadınlı, erkekli güzel bir zaman geçiriyorlar, dini olmaktan, mistik olmaktan ziyade dünyevi ve fiziki bir zevk.. Karakuş köylüleri umumiyetle fakir oldukları halde borçlarını öderler, hırsızlık nedir bilmezler, aralarında ancak aşk yüzünden bir geçimsizlik çıkabilirmiş, o kadar. Fasih, temiz bir Türkçe konuşuyorlar, kadınları erkekten kaçmıyor, yalnız Sünniden çekiniyorlar. Onların samahlarının da yeldirmesinde esas unsur Çarhtır.

Çeşitli Alevi zümrelerinin çeşitli samahlarının sesli ve renkli filmlere alınıp arşivimize mal edilmesi, ideallerimizden biri ve belki de en mühimmi olmaya layık bir çalışma olsa gerektir, bunun bir an önce gerçekleşmesini candan temenni ederim.

Halil Bedi Yönetken

demirağa barı hakkında

Oyunlarımızdan bir kısmının kuruluş sebebini, eski yazırlardan veya menkul rivayetlerden anlamak kabil olmamaktadır. Bu gibi mahiyeti meçhul kalan oyunların ancak kendisini incelemek ve figürlerini manalandırmaya çalışmak suretiyle bazı ipuçları yakalayabiliyoruz.

Doğuda Temirağa barı ve Orta Anadolu'da Demirağa adını alan toplu oyun hakkında uzun yıllar boyunca yaptığımız araştırma ile bu oyunun menşeine ait en küçük bir bilgi bile elde edemeyince, bir defa da oyunun kendisine başvurma yolunu tuttuk.

Demirağa, kendi türküsü veya davul-zurna ile oynanır. Türkünün sözleri bazı bölgelerde değişiktir. Fakat bağlantısı hiçbir yerde değişmez. İşte üzerimizde bir nevi ikaz tesiri yapan da hiçbir yerde değişmeyen bağlantısının şu sözleridir:

Yan Demürağa, dön Demürağa
Tek taban üstüne dön Demürağa.

Çift ayaklı oyunculara, tek taban üstüne dön, diyen söz arasında bir de Demirağa adı geçince, insanın Aksak Timur'dan başkasını hatırlamak ihtimali kalmıyor.

Oyun kısmına gelince, birçok bar ve halaydan ayrı bir karakter gösteren Demürağa'nın figürleri de bu ilginç oyunun, Timurlenk'le alakalı olduğunu teyit edecek özelliktedir, şöyle ki:

Elele tutarak sıralanan oyuncular ilk figürü, buldukları yerde ve tek ayak üstünde yaparlar. (Vücut sağ ayak üzerine yüklenmiştir. Sol ayaklar yarım sola ileri atılarak ökçeler üzerine konulmuştur ve bu ilk figür, yalnız sol ayak uçlarını sağa sola oynatarak yapılır.)

İkinci figürde sağa dönülür (vücut yine sağ ayağa yüklüdür) ve yine sol ayak bir adım ileri atılarak ritmik bir ayak değiştirme

yapılır. Üçte sağ ayak solun hizasında bir adım açılarak, pençe üzerine konulurken vücutlarda ritmik bir sallanış görülür. Dörtte yine yerine gelir. Beşte sağ ayak bir adım sola atılır, altıda ayak değiştirilir. Yedide sol ökçe sağın yanına getirilerek şiddetlice yere vurulur. Sekizincide de öne doğru fırlatılır ve bunu takip eden vuruşta aynı ayak bir adım geri atılır. Bunu sağ ayağın geri atılması takip eder. Şimdi vücutlar sağ ayak üzerine yüklenmiştir ve sollar başlangıçtaki gibi, ökçe üzerindedir.

Buraya kadar kısaca tarifini yaptığımız Demürağa oyununu, bir kere de ele aldığımız konu yönünden inceleyelim:

a- İlk figürde oyun dizisi tek ayak üzerinde de yarım sola dönmüş durumda yani, cepheye göre doğru değil de yan durmuşlardır. Böylece bağlantıda geçen "yan" sözcüğünün "yanmak" değil, "yanlamaktan" geldiğini, ilk figür açıklamış oluyor.

b- Oyun dizisi, ilk yürüyüş figürüne sağ taban üzerinde sağa dönerek yani tek taban üstünde dönerek geçiyorlar.

c- Oyuncuların devamlıca, bir adım sağa ileri, bir sola ileri ve iki adım da geri gitmek suretiyle zikzak bir yürüyüş yapmaları da, bu oyunun dikkati çeken taraflarından birisidir.

Sözü bitirmeden önce, bu oyunun Timurlenk'le ilgili olduğu hissini veren noktalarını bir daha gözden geçirelim:

Demürağa oyununu tek cümle ile tarif için: "Demürağa zikzak yürüyüşlü bir oyundur" diyebiliriz. Buna ikinci bir cümle eklemek gerekirse, "Demürağa'nın figürlerinde en çok tek ayağın işlediğini görmekteyiz" denilebilir. Tek ayağın işlemesi meselesini, biraz daha açıklayalım: Tıpkı Demürağa gibi başlayan, Daldalan Barı, Kızıh Halayı, Garhın Halayında da ilk figür sol ayakla yapılır ve sağ ayaklar aynı figürü tekrar eder. Halbuki Demürağa'da ilk figür sol ayakla yapıldıktan sonra gövdeler sağ üzerine yüklenmiş olarak sağa dönülür, yürüyüşe de gene sol ayaktan başlanır. Böylece ilk figür bitmiş ve ikinciye geçilmiş olduğu halde, sağ ayak yerinden oynanamıştır. Yürüyüşün ücüncü adımında yine sol ayaklar sağ ökçenin yanına kuvvetlice vurularak öne yukarı savrulduktan sonra, aynı ayakların bir adım geri atıldığı görülür.

Acaba neden bir ayak daha çok işlemektedir? Çünkü ötekisi sakattır. Acaba neden, sözlerde tek tabandan bahsediliyor? Çünkü öteki tabandan hayır yoktur. Ve nihayet neden tek taban üzerinde dönülüyor? Çünkü bir ayağı kısa; bir ayağı kısa olanların çift taban üzerinde dönebilmeleri güçtür.

Çünkü halk arasında "Lekdemür", "Lektemir" diye konuşulan şahsın kimliğini bilmesek bile, yukardaki noktalar, o'nun topallığına hüküm verdirecek kadar açık birer işarettir, düşüncesindeyim.

Müziğe gelince, onun da menşei bakımından Orta Asya'ya ve asırlarca öncesine rahat rahat götürebiliriz. Çünkü pentatoniktir.

Muzaffer Sarısözen

köylü halayı hakkında

Halaylarımızdan bazıları toplum vicdanında derin izler bırakmış olan büyük olayların, oyun figürleri halinde zamanımıza kadar gelmiş birer hikâyesidir.

Sivas dolaylarında bir halay görüyoruz. İlk figürde oyuncular arka arkaya sıralanmış, başlar öne eğilmiş eller yana yapıştırılmış, melül mahzun yürümektedirler. Davulun ritmine uymaktan başka oyuna benzer tarafı olmayan bu sessiz yürüyüşün elbette bir manası vardır, diye o bölge halkının hayatını incelediğimizde, görüyoruz ki, oranın halkı, kendilerini çok zayıf hissettikleri zamanda böyle bir pozisyon almaktadırlar. O halde bunların bir derdi, bir sıkıntısı vardır. Fakat nedir bu zavallıların sıkıntısı? İlk figürde bunu anlamak imkânı yoktur.

Oyun dizisi bir müddet bu şekilde dolaştıktan sonra bir anda sola dönerek elleri göğüs üzerine çaprazladıktan sonra hep birden arkaya yaslanıyorlar. Bu ikinci figürde, ellerini göğse çapraz bağlayan oyun dizisinin Gök Tanrıya yöneldiği apaçık görülmektedir. Gerçekten bu bölge halkının Allaha bu şekilde yalvardıklarını da bilmekteyiz, ama manalarını kavramış olmamıza rağmen, bu iki figürle, oyunun esrarını çözmek, yine kabil olamamaktadır.

Gök Tanrıya yalvarış gibi gözüken ikinci figürden sonra eller göğüslerden alınır ve yukarı kaldırarak çepük çalmaya (el çırpmaya) başlanılır. El çırpmalar bir neşenin ifadesi olduğuna göre, oyuncuların bir şeye sevindikleri besbellidir. Üçüncü figürün başlangıcı olan el çırpmalar devam ederken, oyun dizisinin yavaş yavaş çömeldiği görülür. Bu üçüncü figür, daha önceki figürlerin üzerinden esrar perdesini kaldırmıştır. Çünkü el çırparak çömel-

miş olan oyuncular şimdi büyük bir neşe içinde un eleme taklidi yapmaktadırlar. Un eleme figürü biter bu defa da hamur yoğururlar, yumak yaparlar, yumağı ateşe atmalar başlar.

Oyunun buraya kadar olan kısmını bir daha gözden geçirirsek, ilk figürdeki üzüntülü yürüyüşün açlık ifade ettiğini ve ikinci figürde de görülen yalvarışlarla da Gök Tanrıdan "rızık" istenildiği ve üçüncü (ekmek hazırlama ve pişirme) figüründe de dualarının kabul olduğu neticesine varabiliriz.

Oyun bu kadarla bitmiyor. Halay dizisi tekrar ayağa kalkıyor ve tekrar yalvarış figürüne geçtikten sonra yine çömeliyorlar. Bu defa da yün tarama ve çıkrık eğirme figürleri başlıyor. Demek ki, karınları doyurduktan sonra gezinme ihtiyacı baş gösteriyor. Tanrı bu dileklerini de yerine getiriyor.

Oyun yine bitmiyor, oyuncular tekrar yalvarış figürüne geçtikten sonra çömelmelere geçerek bu defa da arka arkaya sıralanıp birbirlerini yaykamaya (yıkamaya) başlıyorlar. Saçlarını tarıyorlar. Aynaya bakıyorlar. Böylece karnı tok, sırtı bütün, tertemiz bir insan haline geldikten sonra da büyük bir sevinç ve canlılık içinde oyunun hoplatma kısmına geçiyorlar.

Yukarda figürlerini manalandırmaya çalışarak vardığımız neticede. Köy Halayı adındaki toplu oyunun, bir yokluktan varlığa yahut bir kıtlıktan boşluğa kavuşmayı hikâye eden bir mahiyeti sezilmektedir. Ancak, tahmin edildiği gibi, bu halay bir kıtlığın bolluğa kavuştuğu bir devri anlatıyorsa, hadise ne zaman, nerede olmuş ve hangi insan topluluğunun başından geçmiştir? Buralar meçhul...

Muzaffer Sarısözen

trakya'da halk oyunları

1939 yılına kadar Trakya'da bir halk oyunları konusu yoktu. Rahmetli folklorcu, üstadımız Vahit Lütfü Salcı Halk Edebiyatı ve Halk Müziği çalışmaları arasında Alevi semalarına da temas etmişti. Fakat onun asıl konusu edebiyat ve müzikti. Hatta Türk müziğinde çok seslilik onu en çok ilgilendiren bir konuydu. Türk müziğinde çok sesliliğin bulunuşu üzerinde ısrarla durmuştu.

Halbuki bu tarihlerde halk oyunlarımız üzerinde (Ankara ve İstanbul'da) yayından başka davranışlar da başlamıştı. Milli oyun gösterileri, festivaller, bayramlar tertipleniyor, Halkevlerinde metotlu çalışmalar yapılıyor, yurdun bazı bölgelerinden oyun ekipleri getiriliyordu. Fakat hemen söylenmelidir ki, "Trakya'da oyun yoktur, olanlar da müstehcen denebilecek bazı çiftetellilerden ibaretti" mülahazası ile bu konu ele alınmıyordu. Filhakika sonradan da anlaşılacağı gibi Trakya'da karşılaşmalara daha çok rastlanıyordu. Karşılama tabirini, çiftetelli ve göbek oyunu manâsında kullanan bir kısım münevverlerin böyle düşündüğünü tahmin edilebilirdi. Fakat bu işin asıl garip tarafını karşılamaların çiftetelli olduğu veya çiftetelliler gibi –her çiftetellinin de müstehcen olduğu incelenmeye değer– göbek havalarını andırdığı kanaatinin ortaokul müfredat Programlarına kadar sokulması teşkil ediyordu. Ortaokul müfredat programı, beden eğitimi bölümü, sayfa: 258'den: "4-Çevre imkânlarına göre, ritmik ve işletici karakteri ile hareket değeri ve okula uygunluğu olan müzikli, müziksiz Halk Oyunları: Karşılama ve Çiftetelli yaptırılmayacaktır.""

İlk bakışta, Trakya'da halk dansları mevcudiyeti insanı hakikaten endişelendiriyordu. Genel olarak düğünlerde tepinmeyi andıran bir düz hora'dan başka birşey görülmüyordu. Fakat oyun ha-

vaları yurdumuzun diğer bölgelerindeki oyun havalarına nazaran daha değişikti. Davul zurna da Anadolu'da az rastlanan bir şekilde çift olarak çalınıyor, zurnaların biri dem tutuyor, hatta bu dem tutma zaman zaman paralel üflemeler halini alıyor, bazen birleşiyor, sonra tekrar ayrılıyordu. Eğer bu bölgede mahalli halk oyunları olacaksa muhakkak diğer bölge oyunlarından farklı olacaktı.

Hem çok kıvrak oyun havaları bulunan Rumeli'de halk oyunları mutlaka bulunmalıydı. Burası da Aliş'ler, Estergon'lar ve serhad türküleri söyleyerek Viyanaları kuşatmaya giden kabadayıların diyarı, Alaybeylerinin, Beylerbeyi Ahmet Beylerin, Kara Yusuf'ların bulunduğu bir bölge idi.

Beş sene gibi uzun denebilecek bir inceleme ve araştırmadan sonra Hora'lar arasında ezilmiş karşılamalar halinde yurdumuzun diğer bölgesindeki oyunlara benzeyen bazı oyunlar nazarı dikkatimi çekti. Bu oyunlar daha yaşlılar tarafından oynanıyordu. Evvela Drama Karşılaması ve Zigoş isimli iki oyunun çok farklı olduğu müşahede ediliyordu.

Araştırma ve incelemeler ilerledikçe bu bölgemizde de zengin bir halk oyunları hazinesi üzerinde bulunduğumuz anlaşıldı. Bugün çoğu Hora ve Karşılama olmak üzere mevcut oyunların adedini elliye vardırmış bulunuyoruz. Şüphesiz diğer bölgelerde tespit ettiğim oyunlarımızda olduğu gibi bu bölgemizdeki halk oyunlarının da bir kısmı ya çok yaşlılarımız tarafından bilinmektedir, ya da ölü bulunmaktadır. Bunlardan otuz kadarının elan yaşamakta bulunduğu, yirmi kadarının gençlere aktarıldığı bu otuzundan on kadarının ancak yaşlılar tarafından oynandığı, geri kalan yirmi kadar oyunun da şimdilik yalnız isimlerinin tespit edilmiş olduğu anlaşılmaktadır.

Trakya'daki Halk Oyunlarının isimlerini alfabetik sıraya göre aşağıda veriyorum:

A bre Sülüman Aga
Ago, Agooğlu, Küçük Molla
Ahmetbey, Beylerbeyi
Alaybey
Ali Paşa
Ali Yazıcı
Aman Değirmenci. A bre Değirmenci
Arzu ile Kamber
Aşağı Tikveş

At Koşturma
Beymisa, Beymiya, Boymisa, Boymiya
Cigoş, Ciguş, Cüguş, Zigoş
Çete, Çeta, Eşkiya
Çevik, Kerela
Davullar çalar kırk haydut oynar
Dere boyu düz gider (Kırklareli'de kız oyunu)
Dere boyu düz gider (Batı Trakya'da ve Kırklareli'nde, davul zurna ile)
Domuzu çataktan (bataktan) çıkarma
Dramalı Hasan
Drama Karşılaması
Düs Kasap, Kasap
Gugule, Gorgol ağa, Gorgole
Haydar Haydar (dini değil)
Hanım Ayşe
Hasancık (Dramalı Hasan)
İbrahim Hoca, İça İbrahim, İça İbram
İstanbul Kasabı
Karaumur karşılaması
Kabadayı
Kara Yusuf
Kurdum bahçelerde asma salıncak
Lenko
Maleş kızları
Mendilli kızlar
Naile güzel
Pancar havası
Papas kızı, Rum kızı
Patrino, Patrono
Pavla, Pavli
Pehlivanlık oyunu
Selanik
Sirto, Şirto, Şürto
Tapşin havası
Tikveş
Toska
Üçayak
Zigoş, Cigoş

Şerif Baykurt

türk halk oyunlarının bölgelere dağılışı

Türk halk oyunlarını derleme işi henüz bitmemiştir. Bununla beraber bugün elimizde rahatça konuşup bazı sonuçlara varabilecek kadar malzeme ve bilgi mevcuttur. Bu mevcut bilgi hazinesi, yıllarını maddi gelir sağlamayan folklor çalışmaları üzerinde harcayan, bilim ve milli kültür âşığı insanların, Türk folklorcularının eseridir. Bu yolda emeği geçen Türk aydınlarını hürmetle anmak ve saygıyla selamlamak, yerine getirilmesi gereken çok şerefli bir vazifedir. Milli kültürümüzün kaynağı olan folklorumuz üzerinde bana konuşma olanağı sağlayan Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi yöneticilerine derin şükranlarımı sunarım.

Tertiplenen bu Halk Oyunları Semineri konularının birincisi olan "Oyunlarımızın Coğrafi, Etnolojik, Sosyal Faktörlere göre dağılışı" üzerindeki görüşlerimi açıklamaya gayret sarf edeceğim.

İlk bakışta, oyunlarımızın bazı ana isimler altında ve benzer form ve hareketler halinde, memleketimizin yüzeyinde ayrı bölgeler kapladıkları görülür. Yani birbirine benzettiğimiz veya aynı tipte farzetmiş olduğumuz oyunlar, yurduğumuzun her tarafına ayrı ayrı serpiştirilmiş değildir. Bu bakımdan ilk nazarda zihinlerde, oyunlarımızın coğrafi faktörlere göre dağıldığı, bölgelendiği fikri uyanmaktadır. Fakat konuya daha dikkatli eğilirsek, bölgelenişle-

rin, etnolojik tesirlere göre meydana geldiği hususunun kuvvetli amillere dayandığına şahit oluruz.

Nitekim, Bar, Halay, Horo (Hora), Horon, Kaşık Oyunları, Zeybek gibi kelimelerin bir oyunlar grubuna ana ad olduğunu ve oyunlarımızın da bu isimler altında coğrafi bölgelere dağıldığını görmekteyiz. Bu suretle oyunlarımızı altı bölgede toplamak imkânına da sahip olmuş oluyoruz:

1- Bar Bölgesi: (Erzurum ve Kars illerimizin bulunduğu yöre)

2- Halay Bölgesi: (Orta ve Güneydoğu Anadolu'da Siva, Gaziantep ve Diyarbakır illerimizi içine alan bölge)

3- Horo ve Karşılama Bölgesi: Trakya (Kırklareli, Edirne ve Tekirdağ illerimizin bulunduğu bölge)

4- Horon Bölgesi: Şerit halinde Doğu Karadeniz bölgesi (Ordu, Giresun, Trabzon, Rize ve Artvin illerimizin bulunduğu bölge)

5- Kaşık Oyunları Bölgesi: Güney Anadolu'muzun Akdeniz'e açılan kısımları (Mersin, Antalya, Konya illerimizin bulunduğu alan)

6- Zeybek Bölgesi: Merkezi Ege sahilleri olmak üzere, (Ankara'dan itibaren Batı Anadolu bölgesi)

Yukarıda oyunlarımız bakımından bölgelere ad olarak vermiş olduğumuz bu altı kelimeye, oyunlarımızın soyadları demek bile mümkündür. Halk oyunlarını oynayan memleket çocukları ile yirmi yıllık daimi bir temas ve uzunca denebilecek bir çalışma sonunda Barları 129'a, Halayları 63'e, Zeybekleri 55'e, Horo'ları 54'e, Horonları 26'ya, ve Kaşık Oyunlarımızı da 24'e yükseltebilmek imkânına sahip olduğumuzu görmüş oldum.

Memleketimizde yaşayan Türk Halk Oyunlarının bin (1000) rakkamına yaklaşmış olduğu olayı birçok folklorcularımız için bilinen hakikatlerdendir.

İncelemelerimiz gösteriyor ki, topluluklar halinde göç eden insanlar oyunlarını da beraber götürmektedirler. Durumu yaşayan, çok canlı bir misalle arz etmeye çalışayım:

1923'te mübadeleye tabi tutulan Batı Trakya Türklerinden bir kısmı Samsun'a, bir kısmı da Adapazarı bölgelerine iskân edilmişti. Büyük bir grup da Kırklareli'ne yerleştirilmişti. Selânik ve Drama bölgelerinden gelen bu Türklerin bir kısmı, sahil adamı olmadığı halde sahile, köylü oldukları halde şehre, şehirden geldikleri halde köye gönderilmişlerdi. Yani hem arazi, hem de iklim bakım-

larından değişik şartlara tabi tutulmuşlardı. Fakat aradan kırk yıla yakın bir zaman geçtiği halde, oyunlarını gittikleri bölgelerde bütün tazelik incelikleriyle yaşattıkları müşahede edilmektedir.

Merkezi Doğu Karadeniz bölgemiz olan Horonları bugün Sakarya'da Adapazarı ve Akyazı'da hatta İstanbulun bazı semtlerinde toplu olarak seyretme imkânına sahip olabiliyorsak, herhangi bir sebeple buralara Karadeniz bölgesinden toplu göçler olduğunu kabul etmek mecburiyetinde kalırız. Kuzey Kafkasya'dan gelen oyunlarımız üzerinde de aynı neticeye varmak imkânı mevcuttur.

Çıganların (Çingenelerin) toplu bulunduğu her yerde bir Kerala oyunu yaşadığı görülmektedir. Bu isimle Hindistandaki Kerala bölgesi arasında bir irtibat sağlanırsa, oyunların göçlerle nasıl ilgili olduğunu; coğrafi ve sosyal faktörleri nasıl hiçe saydığını tespit etmekte güçlük çekmeyiz.

Bugünkü oyunlarımızın bölgelenişlerini, Tarihteki büyük Türk göçleriyle, hatta Anadolu'daki beyliklerin bölgelenişleriyle ilgili görmek bilmem çok mu hatalı bir görüş olur?

Eğer iklim oyunlara fazla müessir olabilseydi, daha güney bölgemizde ve sıcak mıntıkada bulunan Kaşık Oyunlarının, Zeybek Oyunları figürlerinden daha ağır figür ve hareketlere sahip olması icap etmez miydi? Ve daha sıcakta ve sahilde bulunan Mersin, Antalya ve hatta Konyalının da Zeybekler gibi kısa don giymesi icap etmez miydi? Bunun aksi varid olursa Karadeniz oyunlarımızın da Zeybek oyunlarımızdan daha seri –çabuk– oynandığını söylemek mümkün olur.

Coğrafyanın ve sosyal oluşların, oyunlarımızın bölgelere dağılışları üzerindeki tesirlerinin, etnolojik etkilere nazaran daha az olduğu konusu konuşulurken; oyunların doğuşu ve yaratılışı mevzuunun bu konuyu ilgilendiren başka bir konu olduğu da gözden ırak bulundurulmamalıdır.

İsabetle görülüyor ki, yukarıda zikredilen altı bölgede, dilimizdeki şivelerimiz de bölgelenmiştir. Bu altı bölge tipik altı şive bölgemiz gibi görülüyor.

Sonuç olarak diyebileceğiz ki, ana dil gibi, ana müzik diyebileceğimiz halk müziği gibi, halk oyunlarının da, içinde yaşadıkları topluluklardan koparılmasına imkân yoktur. Topluluklar her gittikleri yere oyunlarını da beraber götürmektedirler.

Şerif Baykurt

bölgeler ve tipler hakkında

Halk Oyunlarının en başta gelen özelliği mahallilik, yerliliktir. Bununla beraber aynı coğrafya bölgesine giren birçok yerlerin oyunları arasında benzerlikler görülür. Tabiat, iklim gibi şartların etkisi de olmakla beraber bu benzerlikleri daha çok etnolojik, sosyal faktörlere bağlamak yerinde olur.

Bir bölgede içindeki bu benzerlikler bir oyun tipi meydana getirirler. Mesela Marmara kıyılarından Akdeniz kıyılarına kadar bütün Batı Anadolu'da Zeybek oyun tipi hakimdir. Gerçi bölgenin birçok yerinde, hatta birbirine çok yakın iki şehir arasında bile oyun farkları vardır. Bunu belirtmek için de mesela, İzmir Zeybeği, Antalya Zeybeği, Balıkesir Zeybeği denir. Bunların hangisi nerede oynan zeybek diğer bütün zeybek oyunlarının "prototip"idir? Böyle bir soru belki tarih araştırmaları yönünden bir değer taşır. Bir coğrafya gerçeği olarak, "tip" soyut bir anlam ifade eder. Şu halde aynı bölgedeki oyun farkları belli bir tip meydana getiren varyantlardır. Böyle olduğu için de oyunlarımızın tiplere göre bir tasnifi yapılabilir. Buna göre bütün Türkiye yüzeyini belli oyun tiplerine göre bölgelere ayırabiliriz. Mesela Orta Anadolu Halay bölgesidir. Doğu Kuzey Anadolu Bar bölgesidir. Doğu Karadeniz kıyıları Horon bölgesidir.

Bu geniş bölgeler arasında sınırları daha dar olan oyun bölgeleri de vardır. Mesela Ankara ve dolaylarında Misket, Kastamonu ve dolaylarında Sepetçioğlu, Konya ve dolaylarında Kaşık Oyunu, Balıkesir ve dolaylarında Güvende, Türkmen oymaklarının iskân edildiği birçok yerde Mengi, Trakya'nın göçmen köylerinde Sirto gibi oyunlar görülür. Karşılama, Salma için de aynı şey söylenebilir.

Her oyun tipi kendi bölgesi içinde bir coğrafya gerçeği olmak-

la beraber sınırları kesin olarak gösterilmesi mümkün değildir. Komşu iki bölge arasındaki yerlerde çok defa iki tip yan yanadır. Hatta birbirleriyle kaynaşarak melez tipler de meydana gelebilir. Sınırdaş olmayan bölgeler arasında da sıçramalar vardır. Mesela Ege Bölgesi'nden çok uzak olan doğu illerimizde Elâzığ'da, Van'da Zeybek tipi oyunlara rastlanır. İç Anadolu'nun birçok yerinde Hora tipi oyunlar görülmektedir. Hemen hemen bütün bölgelerde birbiri içine girmiş olan tipler vardır. Bunların sebebini toplu yerleşmelerde, göçlerde, askerlik, okul yolu ile sızmalarda, oyun meraklıları tarafından yenilik hevesi ile benimsenmede aramak lazımdır.

Aynı sebeplerden dolayı yurt dışından birçok oyun tipi girmiştir... Yabancı ülkelere sınır bölgelerde, mesela Kars, Artvin gibi illerimizde Kafkas Oyunları vardır. Göçler, toplu yerleşmeler dolayısıyla Anadolu'nun diğer bölgelerinde de bu oyunlara rastlanır. Kayseri, Maraş, Sivas illerinin bazı çevrelerinde, Sakarya vilayetinin bazı kesimlerinde Çeçen, Çerkez hatta Gürcü Oyunları yerleşmiştir. Zigoş Oyunu Makedonyalı göçmenler vasıtasıyla Trakya'ya ve Anadolu'nun diğer bazı bölgelerine girmiştir. Bu oyunlar topluca yerleşilen yerlerde özelliklerini koruyabilmiş olsa da prensip itibariyle kaynağından ayrılan her oyun başka bir bölgede değişikliğe uğrar. Hatta oyunun adından başka aslına nispetle pek az müşterek vasıfları kalır. Sılazık Zeybeği de zeybektir ama. Ege bölgesindeki zeybek çeşitlerine nispetle pek çok farklıdır.

Oyun bölgeleri bir coğrafya gerçeği olduğu kadar bir tarih gerçeğidir de. Bu bakımdan her bölgede hâkim olan oyun tipi mutlaka eski bir gelenektir. Bu tip, o belge içinde, sanki bir kaynaktan taşarcasına etrafına yayılmakta, bir kanal bulduğu takdirde çok uzaklara kadar akıp gitmektedir. Böyle hallerde tıpkı birçok şifalı sularda olduğu gibi yerinden uzaklaştıkça aslı has vasıflar kaybolmaktadır.

Bir tarih gerçeği olarak oyun bölgeleri bilhassa âdet ve geleneklerle bağlı oyunlar başlangıçta bir fonsiyonu olan hareket ve jestlerden ibarettir. Mesela bugün bile birçok yerlerde düğün âdetleri arasında gelin, güveyi, kaynana kaynata tarafından uğur diye yapılan oyunlar vardır. Bu âdet ve geleneklerin zamanla hangi inanca bağlı oldukları unutulur, oyun yalnız kendi estetik gelişimine devam eder, gitgide soyutlaşır. Bu da bize etnolojik diğer faktörler yanında estetik bir geleneğin mevcut olduğunu gösterir.

Estetik gelenek sayesinde müzikte olduğu gibi oyunda da muayyen birtakım üsluplar ve zevkler teşekkül eder ki, halk yaratıcılığında bunun rolü büyüktür. Ferdi yaratmalar, toplum içinde gitgide törpülenerek tipin genel vasıflarını almaya başlarlar. Bir bölgeye dışardan giren yeni unsurlar da o bölgenin tipini alır, yeni oyun çeşitlerinin doğmasına sebep olur. Birçok oyunların menşeini burada aramak lazımdır.

Bir tipin genel vasıflarını meydana getiren teknik unsurların başında o oyuna has müzik ve müzik aletleriyle ilgili özellikler gelir. Beden organlarının aldığı şekil özellikleri bununla ilgilidir. Esasen beden organlarının yapabilecekleri hareketler sınırlıdır. Bütün oyunlarda yürüme, sekme, çökme, sıçrama... gibi figürler bulunabilir. Bunların çeşitli şekillerde düzenlenmesi, değişik ritimlerin, değişik formların uygulanması oyun tipinin özelliğini yaratır. Bunlara giyim, söz veya ses gibi yardımcı ifade vasıtaları da ekleyebiliriz.

Burada bir açıklama yapmak yerinde olur. Tahlilimize konu olan folklor olayı –tipleşme, bölgeleşme– Türkiye'deki müşahedelere göre ele alınmıştır. Bununla beraber iki sebepten dolayı bu olayın her yerden ziyade memleketimizde incelenmesi iyi sonuçlar verebilir:

1) Batı medeniyetinin etkisiyle halkın yaşayış tarzında vukua gelen değişiklikler bütün safhalarıyla müşahede edilebilir.

2) Bugünkü Türkiye'de çeşitli medeniyetlerin bıraktığı unsurlar vardır. Üstelik Türk halkının oyun geleneği çok eski, çok köklüdür. Onun için bizim oyunlarımız bu unsurlara vurulmuş kendi damgamızdır.

Bu kısa tahlilden bazı pratik neticeler çıkarmak da mümkündür.

a. Halk oyunları mahalli özelliklere bağlı olarak incelenmelidir. Bu ise bizi varyantların araştırılmasına, tesbit edilmesine götürür. Halbuki çok defa iyi bir oyun takımı seyredilince ona bir üstünlük vermeye gidiliyor, diğerleri ihmal ediliyor.

b. Her bölge içinde, henüz âdet ve geleneklere bağlı estetik karakteri teşekkül halinde olan oyun çeşitleri vardır. Bir bölgenin hakiki oyun zenginliği yalnız soyut oyunlar değil, henüz âdet ve geleneklere bağlı oyunlarla birlikte hepsinin meydana getirdiği bütündür.

Ahmet Kutsi Tecer

halk oyunlarımızın koreografik düzenlerine göre sınıflanması

Halk dediğimiz ölümsüz büyük yaratıcı, mimar, şair, ressam, besteci olduğu kadar usta bir koreograftır da... Bugün sahne danslarında gördüğümüz pek çok koreografik düzeni o çok daha önceden bulmuş, hatta birçok halk oyunu sahne danslarının güzelliğini aşan bir koreografik düzene ulaşabilmiştir. Koreografik düzen deyince, dansçıların atlama, sıçrama gibi adımlarından, bedensel hareket, hareket olanaklarından, ya da savaş dansı, taklitli danslar gibi konularından ayrı olarak, oyuncu ve oyuncuların oyun alanında dansederken ortaya çıkardıkları çizimi, dansçıların birbirleriyle bağlantılarında meydana gelen biçimleri düşüneceğiz. Halk oyunlarımızın koreografik düzenlerini tanımış olmaktan iki yolda yararlanabiliriz. İlkin koreografik düzenleri bilmemiz danslarımızın kökeni, eskilikleri, büyüsel özelliklerini tanımamıza yardım eder. Sonra da halk oyunlarımızı sahneye uyarlarken, onların koreografik düzenlerini, çizimlerini tanımamızın büyük bir yardımı olabilir.

Halk oyunlarının şu bu koreografik düzende oluşunu biçimleyen pek çok etken vardır. Bunların ilki ve en önemlisi büyüdür. Profesör Curt Sachs'ın eski bir yazısında* belirttiği gibi birbirine karşıt iki türlü büyü vardır. Birinci türlü büyüde amaç, hedefi ruhsal yoldan insanüstü, olağandışı yoldan etkilemektir. İkinci türlü büyüde ise ruh ancak önceden belirli bir biçmi, saklısız bir hareketle, dış biçimleri ve hareketleri taklit ederek getirebilir, bunlarda-

* Curt Sachs, "The Symbolism Of Dancing" *Journal of the English Folk Dance and Song Society,* Vol. II 1935

ki kuvvetlere sahip çıkılabilinir, buyruk olunabilir. Birazdan görebileceğimiz gibi ilkel dans çeşidi olan halka dansı her iki büyüye de yatkın bir koreografik düzendi. Çoğunluk birinci türlü büyüdendir. Halka dansçılarla çevreledikleri hedef arasında, mistik, gizemci bir bağ kurar, halka bir etki kazanır, buradan istenilen kuvvet alınır. Yetişmişler, evli kadınlar genç kızı, evlilik çağındaki kızı onu toplum içinde doğurucu kılmak için, veya savaşçılar kurbanlarının, düşmanlarının kesik başını bu amaçla kuşatarak dans ederler. Şamanlar hastayı iyi etmek için... Büyünün yanı sıra veya ondan ayrı, halka dansının başka özellikleri vardır. Örneğin halka hareketi, yıldızların, gezegenlerin yürüyüşünü taklit eder. İnsanoğlu böylece güneşin, ayın geri gelmesini sağladığını sanır. Tekerlek gibi dönüşle güneşi, onun içinde ters yönde dönen iki içiçe halka da ayı canlandırır. Nitekim Mevlevi devrinde böyle gökbilimsel bir anlam vardır. Bir halka yerine bazen dans, yılansı, dalgalı, dolambaçlı bir zincir olabilir. Bu türlü bir çizim bazı toplumlarda büyüsel bir görevi olan yılanı canlandırmaktadır. Daha gelişmiş uygarlıklarda ise kutsal yere varmak için kurtuluş yolunun dolambaçlarını aşmasıdır. Bir başka düzen ise karşılıklı iki sıradır. Bunlar çoğunluk taklitli savaş, aşk dansları veya gene gökbilimsel anlamda danslar olabilir. Savaş danslarında iki düşman takıma ayrılınır, aşk danslarında kadınlarla erkekler iki karşılıklı sıraya ayrılır, birbirlerine atılışlar, geri çekilişler yaparlar. Gökbilimsel danslarda iki sıradan biri aydınlık öteki karanlık ayı canlandırırlar.

Böyle kısaca değinilen büyüsel anlamlarının yanı sıra halk oyunlarının koreografik düzenlerini, örgülerini düzenleyen, biçimleyen başka etkenler de vardır. Bunlardan biri mimarlıktır. Halka dansları daha çok ilksel barınak türü olan yuvarlak kubbenin bir etkisidir. Sonra daha gelişmiş olan dikdörtgen barınak biçimi sıra danslarına yol açmıştır. Bunun gibi koreografik düzenin toplumun uğraşısı olan dokumacılık gibi uğraşıları, işleri, veya takılacak süs, seramik , kilim süsleriyle de bir bağlantısı bulunabilir.

Koreografik düzenleri bakımından halk oyunlarımızı önce oyuncu sayısına göre üç kümede toplayabiliriz. Tek oyuncular, Çift oyunlar, Toplu oyunlar. Tek oyuncunun oynadığı oyun sayısı oldukça kabarıktır. Bunlar arasında irticalı, seyirlik olanlar da pek çoktur. Tek oyunları da ayrıca kadınların oynadığı tek oyunlar, erkeklerin oynadığı tek oyunlar diye ikiye ayırabiliriz. Tek erkek oyunlarından biri iki örnek verelim: *Dah Lenk* (Erzurum), *Ceylan,*

Beş açılan, Kentvari, Yüzbir, Diringi (Kars), *Davaz Zeybeği* (Kütahya, Burdur), *Edremit Zeybeği* (Bergama), *Eğine* (Afyonkarahisar), *Pekmez oyunu* (Maraş), *Sabah namazı oyunu* (Muğla, Milâs), *Veylişhane* (Urfa), *Yund dağı* (İzmir, Bergama), *Kurt oyunu* (Burdur). Tek kadın oyunlarından da şu örnekler verilebilir: *Çayırın öte Yüzünde* (Erzincan), *Çil Keklik* (Erzincan), *Sarı Gelin, Taştan Uşağı Bebek, Pişik, Horuz, Arpa çayı, Tellice, Karabağ, Ördek, Süsen Sünbül* (Kars), *Efe Havası* (Muğla), Zeybek oyunlarından pek çoğu tek oyunculudur. Hatta oyun yerinde birden çok oyuncu oynadığında bile bunların bazısını gene tek oyun saymak zorundayız. Çünkü dansçılar oynarlarken birbirlerini umursamazlar, koreografik biçimde birden fazla oyuncu oluşunun tek oyuncuya göre hiçbir özelliği, kattığı bir yenilik yoktur. Bazı tek oyunlar tek tek birbiri ardına birçok oyuncuya oynamak fırsatı verecek bir düzendedir. Örneğin Anadolu'da çok yaygın olan Sinsinde önce ortaya bir kişi çıkar, oynarken başkası gelir, onun koluna vurur, o çekilir, yeni gelen oynamaya başlar, oyun böylece sürer gider. Muş'ta oynanan *Tek Oyun*'da ortada oynayan tek oyuncunun iki elinde birer mendil bulunur, oyunu bitirince elindeki mendili seyircilerden birine atar, çekilir, mendili attığı kimse kalkar, o oynamaya başlar.

Çift oyunlar Batı'da genel anlamıyla bir kadınla bir erkeğin oynadğı oyunlar olduğu halde bizde çift oyunlarda kadın erkek ayrımı çeşitli belirir. Bunların bazısını iki kadın, bazısını iki erkek, bazısını da iki kadın veya iki erkek oynamakla beraber, dansçılardan biri kadın veya erkek kılığına girer. Bir de bir kadın ve bir erkeğin oynadığı çift danslar vardır. Bunları örnekle görelim. İki erkeğin oynadığı oyunlar: *Dokuz ayak* (Bitlis), *Çerkez Oyunu* (Ödemiş), *Tikveş* (Çanakkale, Gelibolu), *Turna Barı* (Erzurum), *Tuz Sekirdim* (Ankara), *Yağlı Kenar* (Seyhan), *Sık Saray* (Samsun). İki kadının oynadığı oyunlar: *Doğru Oyun* (Kaşıklı, Isparta), *Mim havası* (Urfa), *Nöbey* (iki elde birer mendille, türkülü Malatya), *Silvani* (Muş), *Bezdik oyunu* (Erzincan). İki erkekten birinin kadın olduğu oyunlar: *Oolmasın bu olsun* (iki erkekten biri nişanlı kız olur, Erzurum).. *Harput Karşılaması* (biri Rum kızı olur), *Sebeptçioğlu* (Kastamonu), *Sarı Zeybek* (Bitlis). Kadınlardan biri erkek olduğu oyunlar da vardır, nitekim Sudan Geçirme adlı türkülü oyunda kadından biri erkek çoban olur. Çiftlerin birinin erkek ötekinin kadın olduğu çift oyunlar arasında da şunları sayabiliriz: *Hürünü* (Çorum), *Yeldirme* (İzmir, Bergama), *Comolu* (Maraş), *Karşılama* (Erzincan), *Çeçen oyunu*

(Güney Anadolu), *Terekeme, Lezgi, Enzeli, Ondört* (Kars). Toplu oyunlara geçmeden çift oyunlarla toplu oyunlar arasında kalacak bir iki örnek verelim: *Bulgur oyunu* (dört kişi, Ankara), *Şeyh Şamil* (üç erkek bir kız, Muş), *Yavuz Bağlaması* (İzmit, Arifiye, iki kız, iki erkek), *Osmanlı* (iki erkek, bir kadın Zonguldak, Safranbolu), *Meşeli* (dört kişi karşılıklı, Bolu), *Dringi* (Bayburt, iki erkek, iki kadın).

Toplu oyunlara gelince bunlar sayıca ve çeşitleri bakımından pek çoktur. Konumuz olan koreografik düzen bakımından daha önemlidirler. Toplu oyunları belli başlı iki ana bölüme ayırabiliriz: a) Yalın toplu oyunlar, b) Çapraşık toplu oyunlar. Bu ikisi arasındaki ayrım birincide halkayı, sırayı meydana getiren dansçıların tek parça bir bütün gibi bir baş çekeni izlemesi, ikincide ise dansçıların bağımsız davranabilmeleri yerlerini değiştirebilmeleridir. Yukarda da belirtildiği gibi en eski koreografik düzen halka dansıdır. Halkanın dönüş yönü de önemlidir; sağ (yani saat yönünde) dönüş güneşe tapanlarda görülür, sola yani saatin ters yönünde dönüşün anlamını açıklamak güçtür. Keltlerin danslarında mutlu vesileler için saat yönünde, yas dansları için de saatin ters yönünde dans edilir.

Bizim halk oyunlarımızın yönü çoğunlukla saatin ters yönündedir. Bu belki şöyle açıklanabilir: Türk, Fin, Macar göç ediş yönünde kuzey-doğudan, kuzey-batıya, oradan da güneye ve yeniden doğuya doğru bir yön çizimi buluyoruz, böylece ana göç ediş yönü saatin ters yönünde olmuştur. Başta halkanın bir şeyi çevrelediğini söylemiştim. Bugün halk oyunlarımızda bunun kalıntılarını buluyoruz. Örneğin *Leylim* (Gaziantep), oyununda halka zurnayı, *Burçak tarlası* (Yozgat) halka tefçiyi çevreler. İzmir'de oynanan *Mengi*'de davulcu halkanın ortasında durur. Balıkesir'de *Çember ordiye* adlandırılan *Bengi*'de çılgınca dönüşlerinin, bağırtılarının ortada yenilmiş düşmanın kesik başının bulunduğundan dolayı olduğuna inanılır. Niğde'de düğünlerde oynanan halaylarla güvey ile çalgıcılar halkanın ortasında durur, güvey sessizce halka içinde yana döner. *Çandır Tüfek Oyunu*'nda (Giresun) oyuncular tüfeklerini halkanın ortasına boşaltırlar. *Yerli Zeybek*'de gelin ortada, güvey ve öteki delikanlılar hançerlerle onun çevresinde dansederler. Halkanın ikinci bir halkayı kuşattığı da görülür. Bazen kadınları erkeklerden ayırmak için, bazen yer darlığından, bazen de dinsel sebeplerden olabilir. Doğuda kadınlı erkekli *Nanay*'larda oyuncu sayısı çoğalırsa yerden kazanmak için iç içe halkalanılır. İçiçe halka-

larda çoğunluk erkekler iç halkadadır ve iki halka birbirinin ters yönüne dönerler. Nitekim Sivas Divrik'ten *Semah*'ta kadınlar dış halkada dansederler. Buna karşılık Çorum danslarının en güzellerinden biri olan *İğdeli Gelin*'de kadınlar iç halkadadır. Dinsel danslarımızdan Kadiri, Rufai Devirlerinde iç halkayı daha büyük dincel coşkuda olanlar alırmış. Halka oyunlarında bir başka koreografik düzen de dansçıların birbirinin omuzlarına çıkarak ikinci bir halk katı yapmalarıdır. Örneğin: *Halk oyunu* (Kemah), *Bayburt oyunu* (Sivas), *Gemi oyunu* (Manisa), *Omuz halayı* (Tokat), *Heyemola* (İnebolu, Kastamonu) gibi. Halkanın bir taklit için kullanıldığı olur, Sinop'ta *Hisarımızın çevresi* oyunu gibi. Halkaların çeşitli koreografik çeşitlemeleri olur, *Pamukçu Bensi*'nde olduğu gibi halkanın genişleyip daralması, *Helisa* oyununda (Çankırı) olduğu gibi oyuncuların birbirlerinin kuşaklarından tutup dönmeleri, *Yayla Türküsü* (Bingöl) oyununda olduğu gibi kadınlı erkekli sıradan sonra kadın dizisinin yerinde kalıp, erkeklerin onları halayla kuşatmaları, *Halkalı halay*'da olduğu gibi halka olunup sağa sola dönüp dansçıların bellerini vurmaları, *Kuvent* (Van) oyununda olduğu gibi kadınlı erkekli karma yapılması bu çeşitlemelere bir iki örnektir.

Halka oyunlarında eski inanca göre halka açılırsa ya kötülük dışarı kaçar veya iyilik içeri girerdi. Halkanın açılması olan sıra dansı halkaya göre bir gelişme sayılabilir. Bir de halkanın kendi içine dönük, sıranın dışarıya açık olduğu kendini seyrettiren bir özelliği düşünülürse sıra dansının daha ileri bir aşama olduğu ortaya çıkar. Ya düz veya yay biçiminde sıra halk oyunlarımızda en çok görülen koreografik düzendir. Sıranın yay biçiminde olması çok defa baş çekenin sırayı görebilmesi içindir. Sıralarda bağlantılar çeşitli çeşitli olur: El ele, bilekten, omuzdan, belden. Örneğin *Daldala* (Erzurum) oyununda dansçılar birbirlerini belden kavrarlar. *Daldala* (Erzurum) oyununda çeşitli bağlantılar vardır: kolkola olunur, eller omuza konulur, eller taraklanır, hatta oturulur. Bir yerin çeşitli sıra oyunlarında bile çeşitli bağlantılar görülür: Örneğin Bitlis'i alalım *Değirmenci*'de, *Govenk*'te, *Nari*'de, *Temirağa*'da oyuncular birbirlerini parmaklarından tutarlar. *Hımhımı*'da dansçılar kol kola girerler, *Tenzere*'de parmaklar kitlenir. *Bar*'larda, örneğin *Çingeneler*'de eller taraklanır. *Düz Halay*'da oyuncular birbirlerine sarılırlar. *Yaylı*'larda tutuşlar omuzdandır. Birçok halayda yan yana dansçıların sol ve sağ elleri birbirlerine kenetlenir. *Kızık Hala-*

yı'nda olduğu gibi omuz omuza oynanır. Doğu, güney bölgesi oyunlarının çoğunda bedenin üstü oynamaz, oyuncular tek parça bir bütün sımsıkı yapışık hareket ederler. *Nanay* oyunda oyuncular serçe parmaklarında tutuşurlar. Toplu oyunları yalın ve çapraşık diye ikiye ayırmıştık... Birçok oyunlarda oyuncuların sıradan bağımsız oynadıklarını görürüz *Çorum Halayı*'nda baş oyuncu arada bir sıradan ayrılarak oyuncular karşısında oynar. *Karakız*'da (Gaziantep) baş tutan oynar. Ötekiler eşlikte kalırlar. Birçok sıra oyunu kadınlı erkeklidir. Bazı yerlerde Gaziantep'te olduğu gibi kadın ve erkeklerin bağlantı yaptığı yerde duranların akraba olmaları beklenir. Gene bazı oyunlarda oyuncular birbirlerinin ellerini tutmazlar, aynı mendilin birer ucundan tutuşurlar. Şu oyunlar kadınlı erkekli karma sıra oyunlardır: *Kaşengi oyunu* (Kars), *Delilo* (Tunceli), *Temur Ağa* (Van), *Türk kızı* (Tunceli), *Bejini* (Ağrı), *Tiringo* (Bitlis), *Töverek Koran* (Eskişehir), *Ebeler* (Kütahya), *Dilân* (Malatya), *Karaçar* (Tunceli), *Sasa* (Çoruh), *Papuri* (Bitlis), *Bir evde iki gelin* (Maraş), *Serenler zeybeği* (Isparta). Karma sıraların kadınlı erkekli dizilişleri değişik olur. Örneğin *Koç Halayı*'nda (Sıvas, Şarkışla) dizinin bir yanı erkek, bir yanı kadındır. *Iğdır Barı*'nda (Bayburt) bir kadın bir erkek elele sıra olur. *Süzme Oyunu*'nda (Bitlis) bir kadın bir erkek sıra olur dizinin bir başına erkek, öbür başına kadın geçer. Sıra oyunlarının bir çeşitlemesi de daha önce belirtildiği gibi iki sıra olmasıdır. Bunların bazısı çarpışma oyunları, bazıları aşk konulu oyunlar, bazısı türkülü oyunlardır. Yalnız kadınların, yalnız erkeklerin ve kadınlı erkekli iki sıra oyunları vardır. Kütahya oyunlarından *Karşıdaki Güzel, Sen de Gel, Softa-Yeniçeri, Üşüdüm Kızlar,* Van'dan *Tamzara* yalnız kadınların oynadığı iki sıralı oyunlardır. *Zigoş* (Trakya), *Horon oyunu, Yalpalı Düz Halay* (Yozgat), *Sallama*'da (Artvin) yalnız erkeklerin oynadığı iki sıralı oyunlardandır. Bunlardan bazısı türkülü olup çok defa iki sıra birbirine yaklaşıp geri çekilir. Bu ileri-geri hareketin bir çarpışma gerekçesinden çıktığı da olur. Sinop'ta kadınların oynadığı *Alaylar oyunu*'nda böyle saldırı amacı vardır. Doğuda çok yaygın olan el vuruşma oyunlarında iki sıra birbirlerine yaklaşır, ellerini birbirlerine vurduktan sonra tekrar saldırıya geçmek için geri dönerler. Pek çok örnek vardır: *Halkuşta* (Bitlis), *Çapakay* (Muş), *Çabukay* (Bingöl), *Yarkuşta* (Van), *Karakıştani* (Siirt), *Çepükey* (Mardin), *Herküşte* (Malazgirt), *Polu* (Elâzığ) gibi. Gaziantep'de "çibikli" bu türlü el çırpmalı oyunların karma oynananı *Havarişko*'dur. Birbirlerine arkaları dönük bir sıra

kadın, bir sıra erkek yüzyüze gelince ellerini birbirlerine vururlar. Çift sıralı kadın erkek oyunları çoktur. *Govent*'te (Siirt) kızlar ve erkekler yüz yüze birer sıra olurlar. Erkeği öven türküler söylenir, sonra birbirlerine yaklaşıp geri çekilirler. En sonunda da halkalanırlar *Mengi oyunu*'nda (Tecirli, Avşar) kızlar erkekler karşısılıklı iki sıra olur, bazen kaşıklarla oynarlar *Nazeyleme*'de (Kars) kızlar erkeklerle ters yönde dönerler, her kız sırasıyla her erkeğin karşısına geçer. Van'da "karşılama" denilen *Yoncalar oyunu*'nda kadın erkek karşılıklı oynarlar. Bazı oyunlarda Avrupa oyunlarında olduğu gibi bir çiftin kollarıyla meydana getirilen köprünün altından geçilir sonra sıraları gelince onlar da bir kemer kurarlar, öteki dansçılar da onun altından geçerler. *Uzun urgan* (Kütahya), *Iğdır barı* (Kars) oyunlarında olduğu gibi.

Halk oyunlarında koreografik düzenlerden biri de geçit alaylarında dans edilmesidir. Birçok yerde kışın sertliğinden arınmak, sürekli bolluk sağlamak için geçit alaylarıyla evlere uğranarak dolaşılıp dans edilir. Gerçi bizde de *Saya gezmek* gibi gezici törenler vardır, fakat bizde geçit alayları danslarına örnek pek azdır. *Köroğlu barı* (Erzurum) sağ elde kama diz kırma hareketleriyle düğün alayının önünde yapılır. Ankara'da ulusal bayramlarda efeler *Topal Koşma* gibi yerli oyunları alayın önünde yürüyerek oynarlar. Çankırı'da eskiden "hayrat kazanı" denilen loncaların büyük kazanlarını iki kişi bir sırıkla sırtlarlar, alay yürürken bu kazanların içinde köçekler oynarmış.

Bu kısa açıklamadan öyle sanıyorum ki halk oyunlarımızın koreografik düzenleri bunları sahneye uygulamak isteyecek her koreografı isteklendirecek çeşitliliktedir.

Metin And

halk oyunlarımızın tip ve form özelliklerine göre tasnifi hususunda bazı düşünceler

Dağınık bir durum arz eden aşağıdaki notlar, halk oyunlarımızın tip ve form özelliklerine göre yapılacak tasnif çalışmaları için dokümanter bilgiler olarak sunuldu.

Oyunlarımızın tip ve form özelliklerine göre tasnif edilebilmesi için her oyun hakkında aşağıdaki sorulara cevap verebilecek kadar bilgiye sahip olamımız gereğine inandığım için bir sorular listesi tertipledim. Sonra da bütün halk oyunlarımızı gözden geçirerek bazı denemeler yaptım, sonuçlarını arz ediyorum.

Oyunlarımızın tip ve form özelliklerine göre tasnifi hususunda tertiplenen sorular listesi

1- Oyunun adı?

2- Bu oyunu yürüten eşlik sazlar?

3- Oyunun türkülü olup olmadığı.

4- Oyunun havasının vuruşları ve ölçüleri: 2/4, 9/8, 5/8, 4/4, 7/8'lik gibi.

5- Oyunun çabukluk derecesi hakkında bilgi (Oyun, Harmandalı veya Muğla Zeybeği gibi ağır mı, yoksa Karadeniz bölgesi oyunları gibi çabuk ve hızlı mı oynanmaktadır?).

6- Oyunun kaç kişiyle oynandığı? (Bir, iki, üç, dört, veya daha fazla oyuncuyla mı oynanmaktadır).

7- Oyun bir grup oyunu ise, tek dizi veya karşılıklı iki sıra halinde mi, yoksa daire veya yarım daire halinde mi oynanmaktadır?

8- Oyuncular dizi veya daire halinde tertiplenmişlerse, birbirlerine ne şekilde tutunmuşlardır?

9- Bektaşi, Alevi veya Mevlevi tarikat ayinleri gibi dini rakslardan biri midir, veya bunlardan birini mi andırıyor?

10- Oyun figürlerini teşkil eden hareketler, vücudun daha çok hangi uzuvlarında toplanmaktadır? (Ellerde, kollarda, bacaklarda, başta, omuzlarda, kalçada veya belde).

11- Oynanan bu oyuna umumiyetle Bar, Halay, Hora, Horon, Kaşık oyunu, Karşılama veya Zeybek dendiğini işittiniz mi?

12- Oyundaki hareketler, vücudun tabii hareketlerine benzeyen hareketler midir, yoksa iptidai dinlerli ilgili, sihir veya büyücülük ifade eden, insan vücudunun normal hareketlerine uymayan hareketler midir?

13- Bir hayvanı, canlıyı veya tabiat olayını benzeterek oynanan taklitli bir oyun mudur?

14- Oyun, bir olayı baştan sona hikâye eden temsili bir durum gösteriyor mu?

15- Oyun, çabukluk derecesine göre, ağır, ağırlama, yeldirme, sekme, sektirme, sıklama veya ayağa kaldırma gibi isimler altında kısımlara ayrılıyor mu? Böyle çabukluk derecesi veya diğer sebeplerle kısımlara ayrılıyorsa, isimlerini yazınız veya kısaca tarif ediniz.

16- Kadın oyunu mu, erkek oyunu mu?

17- Kadın erkek bir arada karma oynanan oyun mudur?

18- Kadın oyunu ise erkekler de oynar mı? Erkek oyunu ise kadınlar tarafından da oynanır mı?

19- Derleme yapılan köy, kasaba veya şehrin nüfusu ne kadardır?

20- Oyuncular oyun sırasında ellerinde bir şeyler bulunduruyorlar mı? Kılıç, kalkan, tabanca, bıçak, kaşık ve mendil gibi.

Sonra bütün oyunlarımızı bu soruların cevapları olabilecek tarzda elemeye çalıştım. Aşağıda arz edeceğim şekilde bazı neticelere vardım.

Oyunlarımızdan:
%20'si Bar,
%10'u Halay,
%8,5'i Horo (Hora),
%4'ü Kaşık oyunları,

%3'ü Karşılama,
%3'ü Taklitli oyunlar ve
%1,5 i Temsili oyunlardır.

Başka bir netice:
Oyunlarımızın,
%37'si erkekler tarafından;
%34'ü kadın ve erkekler tarafından, ayrı ayrı;
%19'u kadın erkek bir arada, beraberce;
%10'u yalnız kadınlar tarafından oynanmaktadır.

Bundan başka, oyunlarımızın %42'sini Bar, Halay, Hora, Horon gibi tutuşularak oynanan disiplinli dizi oyunları olduğu görüldü.

%7'sinin yalnız bir tek oyuncu tarafından solo oyun,
%15'inin de bir tek çift tarafından oynanan iki kişilik oyun olduğu tespit edildi.

Tekrar belirtmek istediğim cihet şudur: Oyunlarımız üzerinde bazı sınıflamalara girişebilmek için her oyun üzerinde, en az yukarda arz edilen yirmi soruya cevap verebilecek kadar bilgiye sahip olmamız icap etmektedir. Oyunlarımızın tip ve form özelliklerine göre tasnifi cihetine ancak o zaman gidilebilir.

Şerif Baykurt

türk halk oyunlarının müzik yapısı

Türk yurdunun en büyük parçası olan küçük Asya, tarihin en eski günlerinden şimdiye kadar irili ufaklı pek çok medeniyeti sinesinde beslemiştir. Bir kısmı devamlı, birçoğu da az süren bu medeniyetlerin çeşitli ve zıt tesirlerine rağmen, bugünkü Halk Müziğinde bariz bir tecanüs - homo - généité göze çarpmaktadır. Belki de bu topraklardan gelip geçenlerden ziyade buraya intibak eden ulusların devamlı tesirlerinin bunda bir değeri olabilir.

Bu küçük yazıda Türk Halk Oyunlarının müzik yapısına ancak kısacık göz gezdirilecektir. Etraflı ve teferruatlı bilgi edinmek isteyenlere Gazimihâl Ragıp, Yönetken Halil Bedi ve Saygun Adnan'ın sayısı pek çok olan etüd ve yazılarına başvurmaları ve İstanbul Konservatuvarı'nın 1925-30 seneleri arasında Türk Halk Musikisi ismiyle yayımladığı 14 defterlik koleksiyona bakmalarını tavsiye ederim.

Seçi:

Türk halk dansları başlı başına müzik yapısı yönünden bağımsız bir bünye gösterdiği için Türk Sanat Musikisi denilen müzikten ayrı olarak etüd edilmelidir. Zira bunun içinde dans karakterini taşıyan Köçekçeler, halkın sadece büyük şehirlerde oturan varlıklı ve sanatsever bir kısmına inebilmiş olup folklor ile ilgisi (sayet varsa) çok talidir. Yurdumuzun Rumeli parçasındaki folklor ise Anadolu'ya göre önemsiz olduğundan biz Türk Halk Dansları demekle sadece küçük Asya üzerinde oynananları gözden geçirmekle yetinmek istiyoruz. Bu folklorun şarkı ve dansları melodik karakteri,

modları, ritim ve enstrümantasyonu bakımından aynı olduğundan biz burada dansların müzikal bünyesini incelemekle aynı zamanda Türk Halk Müziğinin özelliklerinden bahsetmiş olacağız.

Karakter:

Halk şarkılarına ait melodi çizgileri esas olarak inici (descendant) tiptedir. Yani melodi, hangi *echelle*de ise çok kere bunun yüksek hatta tepe notundan başlayıp sonunda karar ses olan nota iner. Melodinin başladığı nota, gelişi güzel olmayıp karar notunun oktav, hatta onlusuna kadar varabilir. Fakat uzun süreli bazı melodilerde şarkı karar sesinden başlayabilmektedir.

Modlar:

Türk halk musikisinin bünyesi modaldır. Fakat modlarının iskeleti pentatoniktir. Saf pentatonik melodilerden ben tam misal biliyorum. Bu da Bartok tarafından neşredilen bir türküdür.Ancak hangi tip mod kullanılırsa kullanılsın aslında pentatonik bir dizinin oynak (mobile) seslerin araya sıkıştırıldığı diziler olduğu bellidir ve ilk bakışta hekzatonik veya heptatonik bir sıra teşkil etmekleri menşedeki pentatonizmi reddettirmez. Burada kaynak olan inici pentatonik Eşel "la-sol-mi-re-do-la"dır. Böyle bir eşeli zenginleştirmek için mesela sol notasına süs olarak bir fa, veya sol'den mi'ye geçit notu olarak fa eklemi. Böylece esas dizinin alt veya üst trikodları zenginleştirilme suretiyle yeni şekiller elde edilir. Bu tip modlar hayli eskidir. Sonradan esas dizinin sonu "re-do-si-la" firijyen tipi bir tetrakord halini almıştır. Türk halk musikisinde iki muntazam tetrakordun süperposition'undan husule gelen mod şekilleri de bulunmaktadır.

Bu tetrakordlar tip olarak başlıca "Dorien" ve "Tkrygien" yapısındadırlar. Ve seyirleri esnasında aldıkları aksidanlar sayesinde halk müziğimizin kullandığı özel modların bunlardan kurulduğunu anlamak zor değildir. Mesela Kürdi modu aslında bir Dorien ve Hüseyni modu da Hypodirien dizisinden yapılmadır. Thrygien dizisine halk türkülerimizde normal ve gergin (tenzu) olarak raslanır. Dorien üst tetrakordunun artmış ikili aralığı ile tadilinden hu-

sule gelen Hicaz dizisi de folklorumuzda çok kullanılan modlardan biridir.

Küçük Asya'da eski Yunanlılarca "Mode barbare" denilen ve Dorien dizisi dışında kalan dizilerin Orta Asya'dan gelen pentatonik diziler ile karıştırılması ve daha yeni zamanlarda, Türk sanat musikisinin modları ile karışarak çeşitlenmesinin şüphesiz ki, tesirleri olmuştur. Ancak yukarıda bahsettiğimiz tabirler ve inceleme tarzı ne halk artistlerince ne de Türk sanat musikisi mensuplarınca malum değildir. Anadolu şarkı ve danslarını istisnai bir alaka ile tetkik eden sanat musikisi mensupları sadelikleri yüzünden kaba ve iptidai buldukları bu müziğin modlarına benzetme suretiyle bazı makam isimleri vermekten öteye geçememişlerdir. Hulasa olarak Türk halk müziğinin elde mevcut bütün örnekleri ile bir "traite" içinde tetkiki şarttır. Ve zamanı da çoktan gelmiş bulunmaktadır.

Melodi Yapıları:

Türk halk müziğinde altı tip yapı ayrılabilmektedir (A. Saygun).

1- Kelime ritmine uymak suretiyle beşit parlando-recitativo karakteri olanlar,

2- İlk tip gibi kurulmakla beraber her mısra veya kıta sonunda müzik cümlesini asılı bırakarak oy, oh, vay gibi nidaları düz veya fiyoritürlü halde ihtiva eden tamamlayıcı bir bölüm ihtiva edenler,

3- Parlando-recitativo şekline vokalizler ekleme suretiyle yapılanlar. Bunlara misal olarak Bozlak, Maya, Hoyrat, Garip ve Çukurova isimli melodiler gösterilebilir. Bu tip melodilerin bazıları (mesela Garip) münhasıran belli bir dizi üzerine kurulmuştur.

4- Ritmik yapısı aruz veznine göre düzenlenenler. Bir kısım kasaba, türküleri bu tipe girerler,

5- Parlando-recitativo stiline uymayan fakat az çok karakteristik bir ritme malik olan melodiler,

6- Ritmin muntazam olarak devam ettiği ve çok kere kısa bir melodi formülünün tekrarlandığı dans melodileri. Bunlar sözlü veya sözsüz olabilirler. Horon ve Zeybek gibi oyun melodileri bu kategoriye girmektedir.

Ritm:

Şahsen üç vuruşlu tek bir halk türküsü tanımıyorum. A. Saygun çok nadir olduğunu söylemektedir. Isochrone veya homochrone iki zamanlı oyunlardan "Sin-sin" tipik bir misaldir. Bu tip ritimleri Küçük Asya'da yerleşen Çerkesler de çok kullanılır. Fakat kaide olarak Türk Halk danslarının ritminin "Aksak" olduğunda şüphe yoktur. Fransızların "Rhytme boitense" dediği bu ritimler halk oyunlarımızın başlıca zenginliği olup bunlardan ilham alacak kompozitörler için her zaman çeşitli realisation meseleleri yaratmak ve halen iki, üçlü ritimli müziklerin esiri olan garplı müzisyenlerin ritim kabiliyetini geliştirmek yönünden çok değerlidir. Bu ritimler şu çeşitlerdedir:*

1- Hekerokron iki zamanlı.

2- Hekerokron üç zamanlı: Altı çizilen iki tip Balkan musikisinde Türkiye'den daha ağır ve monoton olarak kullanılmakta olup Bela Bartok'un eserlerinde "Bulgar ritmi" ismi altında kullanılmıştır. Maalesef kompozitörlerimizin aksak ritimlerle dolu eserleri, hariçte çalındığı zamanlarda Bulgar ritmi kullanılmış gibi yanlış bir kanaatla karşılaşıyor. Mücadele gereken, önemli ve acı bir hakikattir:

3- Hekerokron dört zamanlı: Bu ritim tipleri çok kere ağır karakterli dansların bünyesini teşkil etmekle beraber çabuk oynanan oyunlarda da kullanılır ve oyun süratlendiğinde Isochrone bir şekle yaklaşır.

4- Hekerokron altı zamanlı.

Dansların Çeşitleri:

Bu çeşitler küçük Asya topraklarının belirli bir parçasının ananevi danslarıdır. Şunu da hemen söylemek gerekir ki, hakiki halk oyunları ritüelik karakterdedir, ve asıl tarafı da bu özelliğidir. Fakat kasaba ve şehire indikçe keskinlik ve kudretinden böyle yerlerde oturanların "keyif" unsuru uğruna bu özelliğini kaybederek yosmalaşır. Bu bakımdan halk oyunlarımızın "sahih" örnekleri ancak köy, yayla, bozkır bölgelerinden derlenebilir. Keyfine düşkün şe-

* Özgün metinde yer alan kimi notalar, okunamadı; bu yüzden metinden çıkarıldı. (Yay. Haz. Notu).

hirli uğruna bunları daha kıvrak ve nazik yapayım diye düzenlemeye kalkıp uydurma ve dejenere şeyler yapanlar artmıştır ve folklorumuzun korunması için bir an önce savaşılması gerekmektedir.

Şimdi danslara göre yurt bölgelerimizi ayıralım:

1- Zeybek bölgesi: Ege kıyılarından içeri doğru girer ve dağlıklara yükselir. Zeybek mert ve eğilmez karakterli şekli ile küçük Asya'nın ortalarına Ankara'ya kadar uzanmıştır. Ritmi dört vuruşlu aksaktır. İzmir, Aydın, Denizli'de tek kişi tarafından oynanılırsa da Balıkesir bölgesinde bir grup tarafından icra ediliyor. Yürük ve Ağır olarak iki çeşittir.

2- Halay bölgesi: Orta Anadolu yaylasıdır, fakat güneye ve Kuzey doğuya da yayılmıştır. Halay bir oyuncu grubu tarafından oynanılır ve ritm bakımından hem hetero hem de isokron değişmeler gösterir.

3- Bar bölgesi: Erzurum yaylasıdır. Halay ve bar bölgeleri birbiri üzerinde biraz taşmışlardır. Bar da Halay gibi çeşitli ritmi olan ve grup halinde oynanan bir danstır. Bar ve Halay tipik ritüelik danslardır. Canlandırdıkları konu, günlük hayat, kahramanlık sahnesi, misafir ağırlama gibi olaylar olup bunlara göre de isim alırlar (Baş bar, Hançer barı, Sarhoş bar...). Bu tip bazı oyunlara da özel adlar verilir (Berde oyunu).

4- Horon bölgesi: Doğu Karadeniz kıyısından başlayarak Artvin yaylasına kadar uzanır. Üç ve iki zamanlı aksak ritimli olan bu oyunların sürat ve canlılığı hayret vericidir, sonuna doğru "delirando" karakterine varıp ritimleri ızokronizasyona kayarken toparlanır. Giresun'un dağlık bölgelerinden beriye doğru, Horon şekil değiştirerek dörtlü izokron danslar halini alır ve Horonluktan çıkar.

5- Kaşık oyunları bölgesi: Konya ili ve çevresidir. Elde kaşıklarla, gerdan kırarak ve göbek atarak oynanılan bu oyunlar folklorumuzun bir nevi "grosteque" çeşidi olup kadın yerine erkeklerin yosma bir eda ile oynamaları, bizim toprağa güneyden gelmiş hissini veriyor. Bu oyunlara refakat olarak söylenilen şarkıların sözleri de keyif ve eğlence mahiyetinde telmihlerle doludur (Evli değilim, bekârım aman!.... gibi) Önceki oyunların asalet ve kudreti yanında kaşık oyunları folklorun bence düşük bir grupunu teşkil etmektedir. Ayrı ve özel bir grupta incelenerek küçük Asya'mıza nereden sızdığını araştırmak gerektir.

1- Telli sazlar: En ufağı üç ve en büyüğü on iki telli olan çeşitleri vardır: Cura, Bağlama, Bozuk, Saz (âşık sazı, meydan sazı).

2- Yaylı sazlar: Kabak, kemençe. Çingenelerin kullandığı kemanın Türk folkloru ile ilgisi yoktur.

3- Tahta hava sazları: Zurna, Ney, Argul, Kaval, Tulumba-Zurna. Zurnanın biri kalın "kabazurna" diğeri tiz zurna "zil zura" olarak iki çeşidi vardır. Bazı kaba zurnaların bu heckelphone kadar asil sese malik olduğunu gördüm. Bunlardan başka kavala yakın tipte dilli düdük de kullanılır.

4- Perküsyon sazları: Bilhassa çeşitli davul ve daha tali olarak dümbelek, darbuka, kaşık ve küçük ziller.

Bazı Batı sazları folklorumuza sızabilmişlerdir. Doğuda çok kullanılan klarinet (kırnata) buna misaldir.

Prof. Dr. Bülent Tarcan

halk türkülerimizin söylenişi üzerine

Müzik, duyguların seslerle anlatılması sanatıdır. Halk da bunu böyle bilir. Günlük konuşmasının dışında düşünce ve duygularını en iyi ifade edebildiği şey türküleridir. "Dille mi söyleyelim? Telle mi söyleyelim?" sözü, derdini anlatmada halkın, türkülere ne derece güvendiğini gösterir..

Halk, türkülerle hangi duygusunu, hangi derdini anlatabilir?

Tabiatta ve toplum düzeninde hayatına tesir eden neler olursa hepsini. Su baskını, kıtlık, zelzele, ölüm, askerlik, seferberlik, memleket işgali, kahramanlık, yiğitlik, aşk, coşkunluk, gurbet, yoksulluk, din, iskân, sürgün, atına, öküzüne varıncaya kadar her şeyini. Bunları bazan bir güldürü, bazan da dram halinde verir. Derdini, yazı ile söyleyip yaymak imkânından yoksun toplumlarda, türküler ve oyunlar, hem kitabın, gazetenin gördüğü işi görür, hem de tiyatronun, konserin yerini alır.

Halk türküleri, söyleyeceğini söylemiş, donmuş bir sanat değil, yaşayan bir varlık gibi her an değişen yeniden doğan bir sanattır.

Hayatiyetini yitirmeyişi de bundandır. Yüz yıllar boyunca bir halk, çeşitli duygularını böylece işleye işleye, kelime yoluyla melodiye ve ritme, hiçbir kişinin erişemiyeceği kadar sade ve sağlam ifade unsurları kazandırır ki, sonradan gelişen sanat müziği, duyguları ifade etmeyi bu tecrübeli halk müziğinden öğrenmiştir. Bir dilin kelimeleri gibi bu ifade sembolleri ile yüklü halk müziği olmasaydı, sanat müziği de olmazdı denilebilir. Bir dinleyici olarak biz de bir senfoniyi, bir sonatı veya kelimesiz her hangi bir müzik parçasını, ancak hafızamızdaki bu semboller ve klişelerle yorumlayabiliyor, onlarla kıyaslama suretiyle manalandırabiliyoruz. Ve yi-

ne bundan dolayı, bizde var olanla bağlarını koparan bir şeyi anlamakta güçlük çekiyor, onunla aramızda ortak bir nokta arıyoruz. Bulamayınca bizde bir mana uyandırmıyor. Bugün bir "senfoniyi özü ile bir halk türküsünde, bir oyun havasında bulmak mümkündür" demek, böyle bir doğruyu ifade eder. Kolayca anlaşılacağı gibi benim burada bahsettiğim, mantıki bir melodi düzeninde gelişen müziktir.

Bu sebeplerle bizi de çok sesli müziğe götürecek en sağlam yol, esasında zaten polifonik bir karakterde olan halk müziğinin yoludur diyoruz. Müziğimizin bu yolda bir adım atabilmesi ise, yalnız kompozitörün değil, kompozitörle beraber bütün bir icraacılar topluluğunun işidir. İcraacılardan kastım bir eseri çalan veya söyleyenlerdir.

İyi bir icracı, kullandığı enstrümanın bütün imkânlarına sahip olan kişidir. İnsan sesi de bir enstrümandır. Bir şarkıcının da şarkı söylemeye başlamadan önce uzun bir teknik eğitim görmesi, sesine bu imkânları kazandırması lazımdır. Çünkü sanatın diğer kolları gibi şarkı söylemek sanatı da bir amatör işi, bir acemi işi değildir. İnsan sesiyle yapılan müzik kelimeli müzik olduğundan türkü söyleyen bir insanın daha başka imkânlara da sahip olması lazım gelir. Mesela fonetikle, diksiyonla türkülerin birtakım halk aletleriyle bağlantısını bulabilecek kadar folklorla ilgili birtakım bilgiler edinmesi lazımdır. Ancak bunlara sahip olan insanın yorumu ve icrası doğru olabilir. Bartok diyor ki: "Halk türkülerinin söyleniş tarzı büyük sahne sanatkârlarının söyleyiş tarzına benzer. Ezberlenmiş klişeler yerine değişen zengin vasıflar ister." Bunları bilen bir insan görür ki, türkülerin bir kısmı şarkı manasına gelen lied, bir kısmı arya, bir kısmı da resitativ karakterindedir. Bunların üçünü de ayrı ayrı karakterlerde söylemek icab eder. İşte ancak bunları bilmek ve bunlara sahip olmakla bizim şarkı sesimiz. Birtakım cilveli oyunlardan, ağlamaklı, miyavlamaklı olmaktan kurtulabilir. Çünkü bunların hepsi ne üsluptan, ne de müziğin kendinden gelir. Bütün bu oyunlar bilgisizlikten sesteki kiyafetsizlikten, fosluktan, yani sesin bizatihi kendisiyle elde edemediğini birtakım türüklerle elde etmek istemesindendir.

Halk türküleri donmuş bir müzik olmadığından, her söyleyen insanla değişen, her söyleyişte değişen, daima bozulup yeniden kurulan bir sanat olduğundan onu muhtevasına göre yorumlayıp icra etmek, hem en doğru yol olur, hem de en doğru yol olduğun-

dan halkın lehine olur. Çünkü halk bütün bu dediklerimi elde etmek için yapıyor bunları. Ayrıca, geriyi sevmeden halkını seven insan, halkın yetişmesi diye de bir şeyin var olduğunu bilir.

Ruhi Su

halk oyunlarımızın sahneye uygulanması

Konuya girmeden önce şu soruyu cevaplandırmak gerekir: "Niye halk oyunlarımızı oldukları gibi bırakmayalım da, illede onları sahneye uygulamaya, uyarlamaya, üzerlerinde bazı değişiklikler yapmaya kalkışalım?" Bunun birçok cevabı olacaktır, fakat hepsinden önemlisi halk oyunlarıyla sahne oyunları arasındaki ayrımı görevleri bakımından belirtmek gerekir. Halk oyunlarında oyuna katılanlar kendilerini seyrettirmek kaygısı duymadan kendi eğlenceleri için oynarlar; içe dönük bir katılma coşkusu duyarlar. Onları seyreden bir yabancı bu coşkuyu duymaz, yabancının bütün görüp göreceği sonu gelmeyen tek düzen hareketlerin saatlerce tekrarıdır. İşte bu dansları sahneye uygularken içe dönük bu coşkuyu seyirciye de duyurabilmek, onları dışa dönük yapabilmektir. Tek bir oyunla yetinip bunu sırasız bir süre içinde yürütmek yerine, kısa bir süre içinde dizgine alınmış çeşitli oyunlar göstermek gerekmektedir. Yalnız süre bakımından değil, fakat her dansı kendi başına ilginç kılmak için seyirciyi oyalayacak gücü getirmek, ilgiyi dağıtıp parçalayacak yerlerin ayıklanıp çıkarılması, çeki düzen verilmesi, en güzel yerlerinin çizilmesi, dansın yüce noktalarının belirtilmesi, gevşek yapısının sıkıştırılıp yoğunlaştırılması en önce akla gelen işlerdendir.

Halk oyunlarımızı sahneye uygulamaya zorlayan başka nedenler de var. Bunların başında seyircinin her temsilde değişmesi, her temsilde başka başka çevrelerden, değişik toplumsal sınıflardan çıkmış karışık bir yığın, bir kalabalık olmasıdır. Halk oyunlarının kendi köyünde, kendi kasabasındaki seyircileri gene o köyün,

o kasabanın halkıdır. Küçüklüktenberi tanıdıkları, bildikleri oyunları seyrederken alışkanlıkla, yakınlıkla büyük bir sevinç, dans edenlerinkine benzer bir katılma coşkusu duyar. Oysa sahnedeki gösteriyi seyretmeye gelen kalabalığın danslara böylesine bir yakınlığı yoktur. Bu bakımdan onları coşturacak unsur bu dansları tanımış olması, dans edenlerle aynı köyden olmak gibi bir unsur değildir. Bu türlü seyirci, ancak kendisine çarpıcı, evrensel bir biçimiyle bu danslara ısınıp onların tadına varabilir. Önceden hazırlığı olmadığı için temsil başlar başlamaz onu hemen kendi yanımıza çekebilmekte en kısa, en tutumlu yoldan gitmek gerekir.

Halk dansları ile sahne dansları arasında bir ayrım da dansın oynanmasına yol açan vesilenin farklı oluşudur. Sahne danslarına vesile yalnız ve yalnızca seyircidir. Buna karşılık halk oyunlarının köy hayatının türlü yüzleriyle sıkı sıkıya bir bağlantısı vardır. Evlenme, sünnet, küçük çocuğun ilk dişinin görülmesi (diş hediği) kız çocuğun genç kızlığın eşiğinde bebekle oynamaktan vazgeçmesi (Güçce düğünü), panayır, ev eğlenceleri, askerden dönme, tutuklar evinden çıkma vesileleri yanında, koç katımı, kış yarısı, bahar bayramları gibi mevsimlik, veya yağmur yağdırmak, güneş çıkarmak gibi olaylara yönelen dansları sıkı sıkıya bağlı oldukları vesilelerden koparıp tek vesile olan sahneye, seyirlik bir olgu durumuna soktuğumuzda ister istemez danslara da büyük değişiklikler yapmak zorundayız.

Bir ayrım da oyuncular bakımındandır. Halk oyunlarını köyünde, kasabasında oynayan türlü meslekten gelmiş insanlardır, ancak kendi köylerinin danslarını bilirler, dans için ayrı bir eğitim görmemişlerdir. Oysa bütün yurdun danslarından derlenmiş bir program çıkarabilmek için dans takımını meydana getiren dansçıların teknik bakımdan birbirlerine eşit ve bütün bölgelerin danslarını aynı ölçüde iyi oynayabilecek yolda yetişmeleri zorluğu vardır. Nitekim tam bir program çıkarıp diyelim Avrupa'ya göndermeye kalksak bir düzine dans takımını da beraber göndermemiz gerekir, bunların her biri kendi çalgıcılarıyla yüzelli, ikiyüz kişilik bir kalabalık eder.

İşte bu ayrımları göz önünde tutarak dansları değiştirip öyle sahneye çıkaracağız. Ancak bunu yaparken iki önemli noktayı göz önünden uzak tutmayacağız. Bunlardan ilki danslarımızı olur olmaz ellere bırakıp üsluplarının, özelliklerinin, renklerinin, havalarının değiştirilmesine, soysuzlaşmasına göz yummayacağız, bun-

da çok titiz, kıskanç davranacağız. Yapılan değişiklikler dansların temel yapısını, özünü değiştirmeyecek. İkinci önemli nokta da sahne kurallarına, yasalarına bağlı kalmak olacaktır. Sahne kuralları apayrı bir konu olduğu için üzerinde durmayacağız, ancak kaçınacağımız işlerin başında düzenlenen temsili eğitimsel, öğretici olmamasına, bunun yerine seyirci için ilgi çekici olmasına dikkat edilecektir. Seyirciye bir takım açıklamalarda bulunmak, dansların çıktığı yerler üzerinde bilgi vermek, bilgi vermeye kalkışmak, neyimiz var neyimiz yoksa ortaya dökmek yerine, iyi seçilmiş, seyirciye oyalayabilecek, ona coşku verebilecek gücü olan danslar sunulacaktır. Bundan başka her dansın bir şey söyleyebilmesi, bir coşkuyu iletebilmesi en başta gelen ilke olacaktır. Halk oyunları bu değişiklikten sonra aslına göre hareketleri daha anlatımlı olmalı, plastikliği ve anlamı daha iyi ortaya çıkabilmeli. Bunları sağlayacak hiç şüphe etmeyelim ancak yaratıcılığı olan üstün bir sanatçıdır.

Sahneye uygulamaktan her söz açıldığında hemen de dilimizin ucuna gelen bale ile halk oyunlarının ilintisini de kısaca görelim. Balenin birkaç yüz yıllık tarihinde halk oyunlarıyla yakından bir alışverişi olmuştur. Bu alışta halk oyunları balenin şiirsel anlatım gücünden, derinliğinden incelmiş, cilalanmış, buna karşılık bale de halk oyunlarıyla zenginleşmiştir. Ancak halkın yarattığı, halkın yaşamının içinden çıkan, onun işlerini, bayramlarını, tarihini, coğrafyasını yansıtan halk oyunları baleye girdikten sonra "karakter dansı" adını almış, zamanla ilk tazeliklerini, tartımlarının canlılığını, hareket güçlerini yitirip, bağımsız bir kimlik kazanmışlardır. Temel kaynaklarıyla, ulusal kültürle bağlarını koparmışlar, onun yerine balenin hareket ilkelerine, müzikle bağlantısına, koreografik düzenine kendini uydurmuş, onun yasalarına uymuş klasik balenin geleneksel kalıpları içine tutsak olmuştur. Aslında bu ikisi arasında organik bir bağlantı bulunmalıdır. Bir de şurası var: Balede *corps de Ballet*'nin, oyuncu topluluklarından tek dansçı, yıldız olmuş dansçılara göre, ikincil, arkada kalan bir görevi vardır. Halk oyunlarında topluluk içinde ilk tek dansçılar arasında canlı, sıkı bir bağ vardır. İşte bütün bunlardan sonra bırakalım gerekirse halk oyunlarından kendi hesabına yararlansın, fakat halk oyunlarının sahneye uygulanması işini baleden ayrı tutalım, halk oyunlarının kendi içinde kendisine uygun, onu geliştirecek, ona biçimler getirecek yolları arayalım. Bu biçimler halk oyunlarını klasikleşti-

recek bir ortama varsın, oynanışında sanat kaygusu gütsün. Bunu yaparken de halk oyunlarının güzelliklerini, yiğitsi tavrını, yaşama gücünü, iyimserliğini, canlılığını bozmadan sahneye aktarmanın yollarını aramalıyız. Sahneye gitmeden önce yapılacak iki önemli iş vardır: 1) Halk oyunlarının toplanması, yazıya geçirilmesi, 2) Toplam oyunların öğrenimi ve öğretimi. Toplama daha çok bilimsel bir çalışmadır. Sinema, ses kaydı, fotoğraf gibi araçlar, dansı yazıya geçirmek, ayrıca danslar üzerinde sistematik soruşturmalar yapmak, notlar almak gerekir. Dansın oynandığı vesileler hazır bulunanlar, mevsim kimlerin hazırlandığı bu toplantılara kimlerin çağırıldığı, yeni danslar bulunup bulunmadığı, dans etmek için belli bir yaşın bulunup bulunmadığı, kadın ve erkeğin beraberce dans edip etmediği, o yerde dansı öğrenmek veya öğretmek için ne gibi yollara başvurulduğu vs.. Bunların hepsi bilimsel yollardan kâğıt üzerine geçirilmelidir. Öğretime gelince dans yalnız adımlarla bitmediği için bir kişinin bunları öğrenip öğretmesi yetmez, her dans için o dansın çıktığı köydeki yaşamı, insanlarını tanımalı, onlarla uzunca bir süre beraber bulunmalıdır. Eğer dansçılar bunu bir koreograftan, üçüncü bir kişiden öğreneceklerse hiç değilse o bölgenin töreleri, yaşayışı üzerinde gereğince, yeterince bilgi toplamalılar, o yerlerin türkülerini, şarkılarını tekrar tekrar dinleyip uzaktan da olsa bölgeyle kaynaşmaya çalışmalıdırlar.

Şimdi de halk oyunlarını sahneye uygularken onlara ne gibi biçimlere sokacağımızı görelim. Oyunları sahneye uygularken beş temel biçim akla geliyor:

1) ABA biçimi: Bu biçim ister müziği, ister koreografik düzeni, ister hızı bakımından olsun bir danstan sonra değişik bir dansın gelmesi ve tekrar birinci dansa dönülmesidir. Üzerinde daha işlenirse AB CB ACA gibi çeşitlemeler yapılabilir. Bunlar dramatik olmayan danslardır. Halk oyunlarımızın yapılarında zaten buna yakın biçimler buluruz. Birçok danslar sıra dansıyken değişir, halka dansı olur veya halka dansıyken değişir, sıra dansı olur. Birçok halk oyunumuzda *Ağırlama* diye ağır bir bölüm, *Yeldirme* diye çabuk bir bölüm vardır. Hatta Gaziantep'te halaylar ağır başlayıp yavaş yavaş hızlanırken, hep aynı hızdaki dansları birinciden ayırmak için bunlara *kaba* denir.

2) Anlatılı, konulu biçim: En çok başvurulan biçimlerden biridir. Bir gelişme ve sonunda bir çözülüş gösterirler. Hatta ilerlemede konu oldukça soyut olabilir. Gece veya sevinç, yas gibi mizaç,

ruh halleri de ele alınabilir, ancak bu biçimde bir süreklilik çizgisi, bunu yürüten bir amaç olmalıdır. Bir bakımdan daha kolay işlenir. Dans önceden hazır bir çerçeve içine yerleştirilmiş oluyor. Danslarımızda zaten böyle konulu olanlar vardır. Birçok halk oyunumuzda bir erkeğin bir kıza yanaşmaya çalışması, kızın naz etmesini buluruz. Bazıları bir işi, günlük köy hayatından bir sahneyi canlandırır. Bunun gibi savaş, çarpışma dansları vardır. Bu biçimde tavırları, davranışları da dansa sokmak zorundayız. Bu tavırlar, bu işaretler, ya el sıkma, öpüşme, selam gibi toplumsal, ya saç taramak, yürüme, uyuma, iş yapma gibi görevsel, ya dua etmek, namaz kılmak, tahtaya vurmak gibi dinsel, törensel, inansal, ya da hoplamak, ağlamak gibi duygusal olurlar. Bu tavırları dansa yaklaştırmak onunla kaynaştırabilmek için bunları üslupplaştırmak gerekir. Bir tavrı, davranışı olağandan uzaklaştırıp bir dans hareketi durumuna sokmak için onun olağan süresi kısaltılır, görünüşü çarpıtılır, mübalağalaştırılır. Bu yolda gene halkımızın kendisi bize yol gösterici olabilir. Bir işin taklidini yapan *Köy Halayı, Kürdün Kızı, Yanık, Terşi* gibi oyunlarla halkın görevsel tavırları nasıl üsluplaştırdıklarını inceleyerek, gene köy yaşamı yerine yeni danslar yaratılabilir. Ayrıca Köroğlu gibi efsanelerden, çeşitli oluntulardan meydana gelen köy düğünü gibisinden bazı köy yaşayışı sahnelerinden yararlanılabilir.

3) Tekrarlı biçim: Burada bir konunun, bir fikrin çeşitlemeleri dansın yapısıdır. Bu çok defa bundan sonra açıklanacak *suite* biçimiyle karıştırılır, daha çok müziğe bağlı bir durumdur. Müziğin her halde bu biçimde olması gerekir. Bunda aynı dansın diyelim aynı halayın çeşitli köylerde, bölgelerde değişik adımları, koreografik düzenleri, başkaca oynanışları ele alınıp bunların her biri bir çeşitleme için ayrı ayrı işlenebilir.

4) *Suite* biçimi: daha çok bir müzik biçimidir. Burada diziyi, desteyi meydana getiren danslar birbirlerinden bağımsız danslardır, bunlar birbirleri ardına bir karşıtlık meydana getirmeleri için konulur. En çok rastlananı orta hızdan bir parçayla başlamak, sonra bir ağır parçanın gelmesi en sonra da bir çabuk parça ile bitirmektir. Çoğu zaman aynı bir bölgenin veya kentin danslarından bir *suite* yapılabilir. Zaten birçok Anadolu oyunu, Erzurum barları, Çorum halayları böyle bir dizi biçiminde ve sırasındadır.

5) Kırık biçim: Bu biçimin ilk aşamada halk oyunlarımıza uygulanabileceğini pek sanmıyorum. Burada temel fikir dansı yapan

ayrıntılar, bölümler arasında mantıksızlık, birbirine uymayış, sürekli olmayıştır. Belki bir mizah unsuru olarak kullanılabilir, denebilir.

Çok defa yeni bir dans yaratmak için eldeki danslar parçalanır, onların en iyi işe yarayacak parçaları alınır, Türk halk oyunlarında görülen ortak noktaları neler olduğu araştırılır, bunları birbirine bağlayan gizli ilmikler, yapı mantığı bulunur, bu gereçlerden yeni danslar yaratılır. Önemli olan neyin ne kadar değiştirileceği değil, değişikliğin nasıl yapılacağıdır. Var olandan yeni bir şey yaratmak ana fikriyle işe girişilecektir.

Dansları sahneye uygulamakta iki unsurun büyük yardımları olur. Bunlardan birincisi müzik eşliği, öteki giyim, kuşam, süs ve dekordur. Koreograf ile besteci el ele vererek, daha çok, koreografın ısmarlaması üzerine besteci müziğini yaratır. Belki ilk başta çeşitli danslar için değişik birkaç çalgı topluluğu olacaktır, sonra çeşitli denemelerle, bir daha büyük bir topluluğun yapması araştırılmalıdır. Asıl çalgıların havası, renklerini bozmadan bunların yerini alacak çalgıların bulunması, bunların yeni çalgı topluluğu içinde görevleri titiz bir inceleme işidir.

Dansçılara gelince onlar dansın havasına, özelliklerine girebilmeli, her bölgenin havasını getirebilmeli, her bölgenin havasını benimseyebilmeli, oyununu, yaptığı kılık içinde yabancı düşmemelidir.

Bir de bu yolda çalışmış, kendi ülkelerinin danslarını bütün dünyaya tanıtıp sevdirmiş, sevdirmeyi başarmış olan Yugoslav danslarında Olga Skovran, Rus danslarında Igor Moiseyev gibi ustaların görgülerinden, denemelerinden, vardıkları sonuçlardan yararlanmasını bilirsek halk oyunlarımızla büyük işler başarmak için yollar açılır.

Metin And

EDEBIYAT

Roman, Öykü, Anlatı, Senaryo

Gemi Adamları Zeyyat Selimoğlu
Sahtekâr Şırıltı Ercüment Aytaç
Abdullah'ın Ablasu Şiir Erkök Yılmaz
Doğunun Limanları Amin Maalouf
Tanios Kayası Amin Maalouf
Semerkant Amin Maalouf
Afrikalı Leo Amin Maalouf
Toplu Oyunlar Adalet Ağaoğlu
Bir Düğün Gecesi Adalet Ağaoğlu
Hayır Adalet Ağaoğlu
Ölmeye Yatmak Adalet Ağaoğlu
Kayıp Zamanın İzinde – Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde Marcel Proust
Av Ferit Edgü
Doğu Öyküleri Ferit Edgü
Altenburg'un Ceviz Ağaçları André Malraux
Şehrin Ilık Solukları Tuncer Erdem
Sarmal -Bütün Öyküler- Orhan Duru
Çöl Masalları Tayfun Pirselimoğlu
Mağara Arkadaşları Ayfer Tunç
Panayır/Sur Adnan Özyalçıner
Kusur Konusunda Algirdas-Julien Greimas
Bekârlar Henry de Montherlant
Yüce Sultan Cervantes
Hay bin Yakzan İbn Sina/İbn Tufeyl
Sisli ve Sonrası Necati Tosuner
Kambur ve Öncesi Necati Tosuner
Sancı.. Sancı... Necati Tosuner
Piyanoçalanlar Anthony Burgess
Ay Çarpması Ayinleri Bayram Keten
Tanrı Gelini Sibyl Pär Lagervist
Stiller Max Frisch
Bayan Mira'yla Ufak Bir Gezinti Semra Topal
Sorgulama Robert Pinget
Yazıcı ya da Bir Yol Romanı Hüseyin Peker
Aşkımumya Murat Yalçın
Soğuma Mahir Öztaş
İngiliz Müziği Peter Ackroyd
Chatterton Peter Ackroyd
Harran'da Dolunay Yeşim Dorman
Gramofon Hâlâ Çalıyor Selim İleri
Cahide, Ölüm ve Elmas Selim İleri
Gözün Kahverengi Suyu Memet Baydur
Dokuz Öykü J.D. Salinger
Fantoine ile Agapa Arasında Robert Pinget
Modern İran ve Afgan Öyküleri Antolojisi haz. ve çev. Mehmet Kanar
Böyle Yaşıyoruz Artık Susan Sontag
Yaratık John Fowles
İti Faruk Ulay
Diri Gömülen Sâdık Hidâyet
Ayışığı Kuyumcuları Albert Vidalie
Çeşm-i Bülbülün İçindeki Cin A. S Byatt
Ve: Blues Ercüment Aytaç
Altın Meyveler N. Sarraute
Pasaport Antonis Samarakis
Proust Senaryosu Harold Pinter
Almanca'dan Öyküler haz. ve çev. Arif Gelen
Karpuz Şekerinde R. Brautigan
Yüzücü John Cheever
Franny ve Zooey J.D. Salinger
Romantik/Bir Viyana Yazı Adalet Ağaoğlu
Yazsonu Adalet Ağaoğlu
Batan Güneş Osamu Dazai
Parodi Yaşamlar Serdar Rifat
Buz Anna Kavan
Kadınlar Philippe Sollers
Kaplumbağa Güncesi Russell Hoban
O Akşam Güneşi William Faulkner
S. John Updike
Madde 22 Joseph Heller
Suç ve Ceza Cem Akaş
Hollywood Charles Bukowski
Zoo Viktor Şklovski
Yahudi Yazarlar Antolojisi haz. Rina Eskenazi
Arjantin Tangoları Selçuk Baran
Hikaye Sırasında Samuel Beckett
Çocuk Ölümü Şarkıları Hamdi Koç

Deneme, Araştırma, Eleştiri

Saklı Su Doğan Hızlan
Yazıyla Yaşamak Güven Turan
Başka Karşılaşmalar Adalet Ağaoğlu

Özgünlük Avı Memet Fuat
Karısını Şapka Sanan Adam O. Sacks
Dilimiz Üstüne Konuşmalar M.C. Anday
Logos İlhan Berk
S/Z Roland Barthes
Kitaplar Kitabı Doğan Hızlan
Geçerken Adalet Ağaoğlu
Dede Korkut'ta Renkler Seyfi Karabaş
Seyir Sözcükleri Ferit Edgü
Karşılaşmalar Adalet Ağaoğlu
Dram Sanatının Alanı Martin Esslin
Klasik Amerikan Edebiyatı Üstüne İncelemeler D.H. Lawrence
Yazmak Eylemi Ferit Edgü
Dipyazılar Ece Ayhan
Alla Turca'nın Sonu Necdet Uğur
Paris Yazıları Nedim Gürsel
Tiksinti Çağı Uğur Kökden
Okuma Defteri Oğuz Demiralp
E/Babil Yazıları Enis Batur
Rüzgâra Karşı Ömer Madra
İki Yönlü Yozlaşma Memet Fuat
Gündemdeki Sanatçı Onat Kutlar
Seslerin Resmi Uğur Kökden
Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri Hasan Bülent Kahraman
İstanbulin Orhan Duru
Yazın, Gene Yazın Tahsin Yücel
Edebiyat Üstüne Yazılar Murat Belge
Eleştiri Sorumluluğu Memet Fuat
Düşünceye Saygı Memet Fuat
Çeviri: Dillerin Dili Akşit Göktürk
Bozkırdaki Yabancı Nedim Gürsel
Yazının ve Tarihin Bilinci Semih Gümüş
Tartışmalar Tahsin Yücel
Zamansız Yazılar Füsun Akatlı
Çağının Tanığı Olmak Mehmet H. Doğan
Yazının Ucu Enis Batur
Gandhi ya da Hint Kirazının Gölgesinde Salâh Birsel
Kara Anlatı Yazarı Semih Gümüş
El Yazılarına Vuruyor Güneş (1955-1990) İlhan Berk
Kadının Özyaşamını Yazarken... Carolyn G. Heilbrun
Kutup Noktası Oğuz Demiralp
Kısa Düzyazılar Michel Tournier
Yaşarken Açılan Miras R. Musil
Hormonlu Kafalar Orhan Duru

Yaşantı

Cangüncem küçük İskender
Günler Cemal Süreya
Bosnalılar Velibor Çoliç
BenimLokantalarım Artun Ünsal
Michel Butor Üstüne Doğaçlamalar Michel Butor
O Pera'daki Hayalet haz. Sezer Duru-Orhan Duru
Beni Okuyunuz, İlyas Mâcid ve Eserleri haz. A. Mahir Toktan
Gölgenin Kadınları Berat Günçıkan
O Günler Boris Pasternak
Ertuğrul Süvarisi Ali Bey'den Ayşe Hanım'a Mektuplar haz. Canan Eronat
Ben Mutlu Bir Down Annesiyim Elçin Tapan
Bir İmparatorluk Çökerken... -Anılar- Cahit Uçuk
Yarısı Roman İsmet Kür
Bir Dağcının Güncesi Nasuh Mahruki
Bedrettin Tuncel'e Mektuplar
Tolstoy'un Yaşamı Romain Roland
Virginia Woolf Mina Urgan
İki Gözüm Aziz Kardeşim Efendim Nüket Esen
Dosdoğru Günlük Fikret Ürgüp
Kültürümüzden İnsan Adaları Alpay Kabacalı
İnferno İlhan Berk
Kanatlı At İlhan Berk
Uzun Bir Adam İlhan Berk
Annem Sabiha Sertel, Kimdi Neler Yazdı Yıldız Sertel
Amerikan Biçimi Yaşam Zekeriya Sertel
İstanbul'da İki İskandinav Seyyah Knut Hamsun, H. C. Andersen

ŞİİR

Avluda Sina Akyol
Seçilmiş Şiirleri Ali Püsküllüoğlu
Asılı Eros İlhan Berk
Aşağı Üsküdar Ali Asker Barut
Bilirim Niye Yanık Öter Ney Roni Margulies
Deliliğin Arifesinde F. Hölderlin
Şiir Atlası 2 haz.: Cevat Çapan
Şiir Atlası 3 haz.: Cevat Çapan
Şiir Üzerine Notlar Gülten Akın
Şiiri Düzde Kuşatmak Gülten Akın
Sonra İşte Yaşlandım Gülten Akın
1945 Sonrası İsveç Şiiri Antolojisi
haz. Lütfi Özkök - Yüksel Peker
Çiçek Dünyalar Sami Baydar
101 Bir Dize Güven Turan
Söz Acıda Sınandı Ahmet Oktay
Gözüm Seğirdi Vakitten Ahmet Oktay
Sevda Sözleri Cemal Süreya
Şiir ve Yaşam Ali Cengizkan
Babam Benden Hiçbir Şey Anlamıyor
Barış Pirhasan
Eski Yağmurları Dinliyordum...
Arif Damar
Necroscopium Ömer Arakon
İlan-ı Şiir Serhan Ada
Şiirlideğnek küçük İskender
Romeo ve Romeo.
Ahmet Güntan
Toplu Şiirler Ahmet Oktay
Toplu Şiirler Güven Turan
İtalyan Hermetik Şiiri Antolojisi
haz. Işıl Saatçıoğlu
Seferis–profil haz. Cevat Çapan
Yürek ki Paramparça
–Şiir Çevirileri– Cemal Süreya
Seferi Salih Ecer
Türkiye Şiirleri Richard McKane
Kıbrıslıtürk Şiiri Antolojisi
haz. Mehmet Yaşın
Gençlik Ayinleri Zafer Şenocak
Mağrur Olma Padişahım
Roni Margulies
Seçme Şiirler Louise Glück
Kuzeye Giden İnce Yol Matsuo Başo
Ait'siz Kimlik Kitabı Mustafa Irgat
Periler Ölürken Özür Diler
küçük İskender
Eski Mısır'dan Şiirler
Talat Sait Halman
Gece Yazı–çeviri şiirler
Oktay Rifat-Samih Rifat
1945 Sonrası Fransız Şiiri Antolojisi
haz. Levent Yılmaz
Unutulmuş Şiirler Antolojisi
haz. Reşit İmrahor
20 Ş. Necmi Zekâ
Kayıp Ruhlar İsimsiz Adalar
Levent Yılmaz
Yirmi5April küçük İskender
Yarım Damla Gültekin Emre
Sofokles'in Antigone'si
Bertolt Brecht
Siyaha Elveda Gültekin Emre
Varduman Salâh Birsel
İkaros'un Uçuşu Güven Turan
Modern Türk Şiirinin Doğası
Ebubekir Eroğlu
Ungaretti – profil haz. Işıl Saatçıoğlu

BÜTÜN ESERLERİ

Füruzan
Kırk Yedili'ler
Balkan Yolcusu
Gecenin Öteki Yüzü
Gül Mevsimidir
Parasız Yatılı
Berlin'in Nar Çiçeği
Lodoslar Kenti
Benim Sinemalarım
Kuşatma
Feyyaz Kayacan
Bütün Öyküler
Tezer Özlü
Kalanlar
Tezer Özlü'den Leyla Erbil'e Mektuplar
Çocukluğun Soğuk Geceleri
Eski Bahçe Eski Sevgi

Yaşamın Ucuna Yolculuk
Tezer'e Armağan
Ece Ayhan
Aynalı Denemeler!
Bütün Yort Savul'lar!
Başıbozuk Günceler
Şiirin Bir Altın Çağı
Son Şiirler
Dipyazılar
Sabahattin Kudret Aksal
Öyküler
(Gazoz Ağacı, Yaralı Hayvan ve Ötesi)
Batık Kent (Son Şiirleri)
Bütün Denemeleri
Bütün Şiirleri (1938-1993)
Bütün Oyunları
Behçet Necatigil
Ertuğrul Faciası
Bütün Şiirleri (1938-1958)
Bütün Şiirleri (1948-1972)
Bütün Şiirleri (1970-1979)
Bütün Oyunları
Bütün Düzyazıları
Ercümend Behzad Lâv
Bütün Eserleri
Cemal Süreya
Sevda Sözleri
Günler

SEÇMELER

Yahya Kemal haz. Sefa Kaplan
Necip Fazıl Kısakürek
haz. Ebubekir Eroğlu
Adalet Ağaoğlu kendi seçtikleri
Halide Edip Adıvar haz. Selim İleri
Çetin Altan kendi seçtikleri
Ahmet Hamdi Tanpınar haz. Enis Batur
Abdülhak Şinasi Hisar haz. Selim İleri
Melih Cevdet Anday kendi seçtikleri

KÄZIM TAŞKENT KLASİK YAPITLAR DİZİSİ

Ulysses James Joyce
Bütün Oyunları Christopher Marlowe
Yanık Njáll'ın Sagası
Don Kişot Miguel De Cervantes
Bir Kadının Portresi Henry James
İç Deney Georges Bataille
Genel Dilbilim Sorunları
Emile Benveniste
Amphitryon Heinrich von Kleist
Sirte Kıyısı Julien Gracq
Ak Şeytan John Webster
Canterbury Hikâyeleri G. Chaucer
Locus Solus Raymond Roussel
Seçilmiş Şiirler John Donne
Sessizlik Zamanı L. Martín-Santos
Yazınsal Uzam M. Blanchot
Pasajlar W. Benjamin
Denemeler S.T. Coleridge
Leviathan T. Hobbes
Yeni Hayat D. Alighieri
İngiliz Posta Arabası
T. de Quincey
Tiyatro ve İkizi A. Artaud
Portekiz Mektupları Anonim
Eupalinos ve Öteki Söyleşimler
P. Valéry
II. Richard W. Shakespeare

PORTRELER

Balzac Kitabı haz: Mehmet Rifat

Ekinsel halk ürünlerimizi derlemek ve değerlendirmek amacıyla 1932'de açılan Halkevleri, siyasal nedenlerle 1950'de kapatıldı. Bu durumda, halkla önemli bir bütünleşme ve kaynaşma aracı olan Halk Oyunları'nın yuvaları da dağıtılmış oldu...

Ulusal kültürümüzü besleyen halk kültürümüzün önemli kaynaklarından birindeki bu boşluğu gören Yapı Kredi Bankası, Kültür ve Sanat Danışmanı Vedat Nedim Tör'ün de katılımıyla "Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi"ni kurdu. Bu kuruluşun önderliğinde, 26 Temmuz 1961'de Türkiye'de ilk kez bir "Türk Halk Oyunları Semineri" düzenlendi...

Metin And, Mahmut Ragıp Gazimihal, Muzaffer Sarısözen Ruhi Su, Ahmet Kutsi Tecer, Cahit Tanyol, Bülent Tarcan, Halil Bedii Yönetken ve Şerif Baykurt gibi dönemin önde gelen araştırmacılarının, Halk Oyunları Bayramı çerçevesinde düzenlenen söz konusu seminere sundukları bildirilerden oluşan bu kitap, Türkiye'de gerçekleştirilen halkbilim çalışmalarının en önemli belgesidir.

ISBN 975-363-623-7

